مدخل لفنون المسرح

لطلبة الإعلام التربوى – المسرح

الأستاذ الدكتور/ كمال الدين حسين

أستاذ الأدب المسرحى والدراسات الشعبية

كلية رياض الأطفال وكليات التربية النوعية

جامعة القاهرة

٢٠٠٧

مركز الاسكندرية للكتاب

٤٦ شارع الدكتور مصطفى مشرفة – سوتير (سابقا)

تليفون وفاكس : ٤٨٤٦٥٠٨ – الاسكندرية

alexbookcenter@yahoo.com

مدخل لفنون المسرح

تأليف: الدكتور / كمال الدين حسين

سنة النشر : ٢٠٠٧

رقم الإيداع: ٢٠٠٧/٨١٣٣

الترقيم الدولى I.S.B.N

977-388-143-1

الناشر: مركز الإسكندرية للكتاب

٤٦ ش د. مصطفى مشرفة - سوتير سابقاً

تليفون وفاكس ٤٨٤٦٥٠٨ - الإسكندرية

مدخل لفنون المسرح

لطلبة الإعلام التربوى - المسرح

فهرس المحتوى

	صفحة
تقديم – ماذا نعنى بالمسرح ؟	٣
المسرح كشكل من أشكال التعبير الإنسانى	٥
لماذا يذهب حب الإنسان للمسرح	٧
الأداء والمؤدون فى المسرح	١٣
المسرح والفعل	١٥
فعل العرض الدرامى المسرحى	١٩
اللغة فى المسرح – الحوار	٢٠
اللغة التشكيلية	٢٤
لغة الحركة المسرحية	٣٧
المشاهدون والعرض المسرحى	٤٤
أهداف المسرح	٤٧
– أركان العملية المسرحية	٤٩
– جوهر العملية المسرحية	٥٨
– بدايات فن المسرح "الدراما الشعبية"	٦٧
– نشأة وتطور فنون المسرح	٧٨
– المسرح اليونانى القديم	٧٨
– المسرح الرومانى	١١٢
– المسرح فى العصور الوسطى	١٣٠
المسرح فى عصر النهضة	١٤٤
المسرح الإيطالى وعصر النهضة	١٤٥
المسرح الإليزابيثى فى انجلترا	١٥٤
العصر الذهبى لأسبانيا وفرنسا	١٦٠
إصلاح المسرح الانجليزى	١٧٠
المسرح فى القرن التاسع عشر	١٧٩
المسرح القرن العشرين	١٩٦
المسرح والعرب	٢٠٢

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديـــــم :

ماذا نعنى بمصطلح المسرح؟

عندما تذكر كلمة المسرح، هذه الكلمة الفضفاضة نتذكر على الفور ذلك المبنى الضخم المزدان بالزخارف المختلفة والذى شاهدنا فيه واحدة من روائع الأعمال الدرامية سواء التراجيديا منها أو الكوميديا.. أو قد يتسع بنا الفكر ورقعة التذكر فنتذكر على الفور ذلك الفن الذى يعرض أمامنا فى دور العرض المسرحية، أو المسرحيات التى قرأناها مؤخراً؟ بين ضفتى كتاب.. فأين نحن من هذا المصطلح ؟

يرجع تاريخ هذا المصطلح لكلمة Theasthia الإغريقية والتى تعنى مكان المشاهدة (Seeing Place) والتى اقترنت بوصف المقاعد نصف الدائرية المقامة فوق ربوة بجوار المعبد ليجلس عليها المشاهدون فى الأعياد الدينية، ليشاهدوا الأعمال الدرامية الإغريقية العظيمة فى اليونان أبان عصرها الذهبى فى القرنين الرابع والخامس (ق.م).

عاش هذا المصطلح واستمر يستخدم حتى اليوم للإشارة إلى مكان العرض الدرامى، أو لوصف حدث المشاهدة نفسه، وقد يتعدى استخدامه تلك الحدود ليشير إلى جانب هام من الآداب الدرامية، أو المسرحيات، كما قد يشير أيضاً إلى عروض التمثيل الصامت،والعروض الموسيقية، وحتى مسرحيات العرائس، كما تعدى المصطلح هذا المفهوم ليصبح دلالة على صنف من التأليف الدرامى المرتبط بفترة تاريخية، أو بأحداث عالمية.. أو موقعاً جغرافياً كما نطلق على المسرح الأوربى فى الحرب العالمية الثانية، أو المسرح الإليزابيثى أو المسرح الهندى أو اليابانى..إلخ.

ومايهمنا هنا هو المسرح كفن، كشكل من أشكال التعبير الإنسانى والذى يمكن أن نعرفه بأنه "واحد من أشكال التعبير الفنية، التى ابتدعتها

العقلية الإنسانية المبدعة، للتعبير عن واقع الإنسان، عن طريق مؤدين يجسدون شخصيات ليست شخصياتهم، ويلعبون أدواراً ليست أدوارهم، بل ترتبط بفعل أو حدث يتضمن اهتمامات وهموم وأحلام وأمانى الإنسان، ويجسد هذا الحدث فى إطار فنى بأسلوب قد يكون مباشراً أو غير مباشر، ووسيلته فى ذلك أنساق من الرموز التى تشكل لغات العرض التى تحقق التواصل بين المؤدين وجمع المشاهدين الذى يستمتع ، ويتعاطف، ويتوحد ويتعلم مما يعرض أمامه، ويتم ذلك فى مكان خاص معد لتقديم هذا العرض المسرحى".

وإن كان هذا التعريف لا يمثل تعريفاً نهائياً لهذا المصطلح إلا أنه يحدد بشكل كبير أهم عناصر ومفردات العمل المسرحى، والتى يمكن أن نحددها فى :

١- المسرح كشكل من أشكال التعبير الإنسانى.
٢- المسرح كفعل وأداء.
٣- الفعل الدرامى فى المسرح.
٤- الإطار الفنى للعرض المسرحى.
٥- لغات العرض المسرحى.
٦- المشاهدون والعرض المسرحى.
٧- هدف العرض - الإمتاع - التعاطف - التوحد - التعلم.
٨- عمارة مكان العرض.

هذه هى أهم العناصر التى يمكن من خلال دراستها التعرف بشكل أكثر وضوحاً على المسرح وطبيعته. وحولها يدور هذا الكتاب الذى أرجو أن يحقق نفعاً، لكل من يتعطش للمعرفة عن فنون المسرح.

أ.د/ كمال الدين حسين

المعادى- ٢٠٠٧

المسرح كشكل من أشكال التعبير الإنسانى

منذ أن وجد الإنسان على سطح الأرض، وبدأ التعايش داخل مجتمع إنسانى، يزيد، أو يقل فى العدد، وهو فى محاولة دائمة للبحث عن أسلوب للتواصل بينه وبين أفراد هذا المجتمع، ينقل إليهم بواسطته مايجول بخاطره من أفكار وآمال وأحلام، كما يعبر أيضاً بواسطته عن تجربته الحياتية وفى نفس الوقت ينقل عنهم خبراتهم وأفكارهم. إبداع الإنسان تحت ضغط الحاجة العديد من أشكال وأساليب التواصل والتعبير، فكانت الإشارة والإيماءة أولى اللغات التى ابتدعها الإنسان لتحقيق هذا التواصل والتعبير، وتعداها بعد فترة من الزمن إلى مرحلة الأصوات المختلفة التى كان نتاجها نسق الألفاظ المنطوقة فى لغات لها قواعدها ونحوها وصورها، ثم اتسعت رقعة الحياة من حول الإنسان وكثرت وظائفه وتنوعت أدواره، وبدأت مرحلة الاستقرار والتأمل فى حياته، ولاحظ وشعر خلالها بالظواهر الطبيعية غير المستقرة من حوله، والتى تعمل تارة لصالحه، وتارة ضده، وهداه تأمله وتفكيره لإبداع النظام العقائدى الذى يفسر له ظواهر الطبيعة وتقلبها، ولما كان عالم الآلهة الممثلة لهذا النظام العقائدى يختلف بالضرورة عن عالم الحياة اليومية فبالتالى لم تكن أساليب التواصل بين البشر تصلح لإيجاد تواصل مع الآلهة والقوى الغيبية المسيطرة على الطبيعة، فابتدع الإنسان الحركة الراقصة التى صاحبها بالإيقاع ثم بالإنشاد والدعاء وتقديم القرابين، وشكل من كل هذا انساق من الطقوس والممارسات الشعائرية التى حاول أن يتوصل بها مع هذه القوى رغبة فى اكتساب رضاها ومساندتها له لتجاوز تلك الصعاب التى يصادقها والعقبات التى تقف أمام مسيرة حياته على سطح الأرض.

كبرت الجماعة الإنسانية، وتعددت ألهتها وتعددت المواسم والأعياد التى ارتبطت بالتغير الفعلى فى ظواهر الطبيعة والتى أرجعته عقلية الإنسان المتأملة التى تلك القوى الغيبية، والتى نسج الإنسان حول حياتها العديد من

الحكايات والتى فسر من خلالها كل ما يعرفه أو يعتقده حول عالم الآلهة العظيمة، والذى قسمها إلى مجموعتين آلهة الخير، التى تعمل لصالحه، وآلهة الشر التى تعمل ضده.

ومن هذه الحكايات والأساطير التى تقص عن عالم الآلهة وتأثيره على الكون والطبيعة من حول الإنسان ومن احتفال الإنسان بالآلهة فى أعيادها نشأ المسرح عندما حاول الإنسان أن يجسد أفعال وسيرة الآلهة فى شكل أدائى تشخيصى يضيف من خلاله بعداً جديداً ومظهراً من مظاهر الاحتفال بهذه الآلهة والتعبير عن اعتقاده بها.

نشأ المسرح عندما ارتقى أحد المنشدين أو رئيس جوقة المنشدين منصة عالية وجسد شخصية أحد الآلهة وحاور باقى أفراد الكورس حول موضوع القصيدة التى كانوا ينشدونها، فكان أول شكل من أشكال المسرح، والذى مع تطور وتغير حياة الإنسان وتنوع قضاياه، لم يعد فقط مظهراً احتفالياً يعبر به الإنسان عن اهتمامه بعالم الآلهة والاستفادة من سيرتها وتعلم الدرس منها، بل أصبح كما يقول البعض "مرآة للواقع" يعكس فيها الإنسان واقعة، يتعلم من خبرات الآخرين، ويطرح همومه وأحلامه وأمانيه من خلاله.

هكذا أصبح المسرح شكلاً من أشكال التعبير الفنى يوظفه الإنسان فى التعبير عن قضاياه، السياسية والاجتماعية، وهمومه وأحلامه بغد أفضل، من خلال أعمال وإبداعات فنية مختلفة، ومتنوعة العناصر، تسهم جميعاً فى طرح مايشغل بال وفكر ووجدان هذا الإنسان تعبر عنه وتخاطبه فى إطار من المتعة الجمالية، ولكن هل من كل هذا مايدفع الإنسان للذهاب إلى المسرح؟

لماذا يذهب الإنسان للمسرح ؟

بداية لو حاولنا أن نعرف لماذا يذهب الإنسان إلى المسرح، سنجد أن الإنسان يذهب إلى المسرح لواحد من أمرين، الأول البحث عن المتعة الحسية،والتى تحقق إزاحة التوتر وتوفير الاسترخاء والإحساس بالهدوء والثقة، وتجديد النشاط، والتى يحصل عليها من تلك العناصر المتنوعة التى تشارك فى تقديم العرض المسرحى وتخاطب حواسه كالموسيقى، والعناصر التشكيلية، أو أداء الممثلين..

الأمر الثانى أن يذهب إلى المسرح سعياً وراء الإثارة والمتعة الذهنية من خلال ما يقدمه المسرح من معرفة تأتى مع الجدل الدائر على خشبة المسرح حول القضايا والأفكار ذات القيم السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والإنسانية، والتى تعمل على تنمية الاستيعاب والإدراك بهذه القضايا، وتنمى فى نفس الإنسان الإحساس بالآخرين وبالعالم من حوله.

وفى هذا يمكن القول مع ملتون ماركس " أن الترفيه فى ذاته يعنى شيئاً أكثر من مجرد التسلية، فالمأساة تستطيع أيضاً أن ترفه كالملهاة، وهناك الكثير من الناس، يجدون فى القصص المؤثرة، مثل الملك لير " متعة أكثر مما يجدون فى الملاهى، فكلمة Entertain باللغة الانجليزية والتى تعنى الترفيه مشتقة من كلمةEnter باللغة اللاتينية والتى تعنى انه يمسك أو يستحوذ على، ومن هنا يكون الترفيه هو القدرة على الاستحواذ على المشاهد باستثارته" وجذب اهتمامه سواء أكانت المسرحية مأساة عنيفة أم هزلية، بمعنى أن السبب الحقيقى لارتباط الناس بالمسرح هو أن " يجدوا فى المسرحية شيئاً يستأثر بانتباههم وينسيهم كل شئ ماعدا مايجرى أمامهم على المسرح سواء أكان هذا الشئ حسياً يحقق المتعة الحسية، أو معرفياً يحقق المتعة الفكرية والذهنية التى يحصل عليها المتلقى من الأفكار والآراء الموجهة إليه فى الخطاب المسرحى.

فالمسرح أصبح وسيلة للمعرفة تغلف فى إطار من المتعة، التى لاتقصد فى ذاتها، فلقد تخطى المسرح الجيد مجرد المتعة لأنه فى فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه فى اكتشاف معنى الوجود، ونواحى الجمال فيه وأصبح المسرح فى تلك الفترات العظيمة من تاريخه، مناراً للمعرفة التى تقدم للناس، والتى تفاعلت معها بقدرتها على الاستكشاف والتعجب والتأمل، تلك القدرة التى تحقق المتعة الذهنية والفكرية وتساعد على إيصال الخطاب المسرحى، وتحقق فى نفس الوقت الوجود الجماهيرى أو الإنسانى فى المسرح.

إذاً، يمكن القول بأن وظيفة المسرح تتلخص فى أحداث المتعة، التى تخاطب أحاسيس وأذهان المشاهدين، تخاطب أحاسيسهم من خلال جماليات العناصر الفنية المشاركة فى العرض المسرحى والتى تجمع كل جماليات الموسيقى، والرسم والرقص، وتعمل مثلهم على سد احتياجات الإنسان العاطفية والانفعالية، وإشباع فهمه إلى الاستمتاع بكل ماهو جميل.

والمتعة التى تخاطب أذهان المشاهدين من خلال ماتطرحه العروض الدرامية من أعظم الأفكار التى يتفتق عنها عقل الإنسان، والتى جعلت طلبة الفلسفة يدرسون كتاب المسرح العظام وإبداعاتهم، كما يدرسون أكبر الفلسفة.

ولما كانت قدرة الإنسان هذه متغيرة دوماً ولها دينامياتها التى ترتبط بالمناخ الثقافى العام فى المجتمع، فقد تنوعت وظيفة المسرح واختلفت من عصر إلى عصر بناء على اختلاف، وتغير السياق المعرفى العام من ناحية، وطبيعة احتياج الإنسان لهذا الفن من ناحية أخرى.

فقد كان المسرح بالنسبة للإغريق طقساً دينياً يتطلب تكريس أفضل العقول النابهة فى المجتمع لخدمته.

أما بالنسبة للرومان فقد تضاءل إلى مايشبه المتعة الرخيصة التى يتكفل بها العبيد والأرقاء من أجل الترفيه عن أسيادهم.

وعندما انتشرت المسيحية وقامت الكنيسة فى أوربا كان المسرح بالنسبة لها فى عهدها الأول شراً ينبغى استئصاله كما نستأصل الرذيلة، غير أن نفس الكنيسة عادت بعد عدة قرون لاحتضان المسرح وقدمت من خلاله أقدس مافى الكتاب المقدس، فيما يعرف بمسرحيات المعجزات والأسرار، والتى كانت على درجة عظيمة من التقديس.

كما ظل المسرح للعديد من أهل الفن منذ أيام الممثلين الجوالين إلى عصر ممثلى الفكاهة والنوادر التليفزيونية، بمثابة وسيلة لكسب العيش عن طريق محاولة استرضاء أمزجة الناس.

بينما كان للبعض رسالة وهدفاً إصلاحياً اجتماعياً وأخلاقياً، فى نفس الوقت، قد يرى بعض الآباء أن المسرح ضرراً بالنسبة للأطفال، الذين يقعون تحت وطأة أغوائه، ومايقال عن باقى أشكال التعبير الدرامية الأدائية كالتليفزيون والسينما والفيديو، وإن كان المسرح أقل منهما خطراً فى هذا الصدد.

إلا أن الكثير من رجال التربية وبعض علماء النفس يعتبرونه شفاء ناجحاً لجميع الأمراض والعلل الشخصية على وجه التقريب، كما يرى الكثيرون أن المسرح فى معظم حقبة كان واحداً من أهم الوسائط المؤثرة التى تساعد الإنسان على فهم عالمه ونفسه ويعتمد هذا على مايشاهده الجمهور ويتلقاه أثناء فعل المشاهدة.

ما يشاهده الجمهور

عندما يذهب الجمهور إلى المسرح لمشاهدة العرض المسرحى، لابد أن تكون كافة العناصر المشاركة فى العملية المسرحية متضافرة مع ما جاء به النص حتى تحقق الوظيفة التى أبدعت من أجلها، والتى تنحصر فى إشباع الدوافع التى ندفع بالجمهور لارتياد المسرح وهى:

- المتعة الجماهيرية سوءا أكانت حسية أو ذهنية.
- المسرح كشكل فنى يعتمد على جماليات عناصره لإيصال خطابه وتحقيق المتعة والمعرفة بالحياة.

وغالباً ما تتداخل هذه الدوافع أثناء مشاهدة العملية المسرحية، فليس معنى أن يرتاد إنسان المسرح للمتعة، ألا يشغل باله بجماليات هذا الفن أو بالمعرفة والعكس صحيح... المهم أن ينجح العرض فى إشباع هذه الاحتياجات، وحتى يتم إشباعها هناك مفهوماً يجب أن يكون واضحاً أمام جمهور المسرح حتى يتمتع بأقصى درجة بالمسرح كمتعة، ويتذوق جماليات هذا الفن بوصفها مصدراً جمالياً للمتعة الحسية والذهنية أيضاً، والمفهوم المقصود هنا هو اتفاق حول طبيعة منطق الحياة المسرحية أو الحياة المسرحية، اتفاق يعقده المشاهد بينه وبين نفسه عند مشاهدة العرض المسرحى. من المعروف أن الإبداع الفنى يعتمد على الخيال فى صياغته للتجارب والخبرات الإنسانية التى يحاول أن يعبر عنها، ويشكل خطابه الفنى حولها بغرض إيصال فكرة ما للمتلقى، بمعنى أن الفن عامة وفن المسرح خاصة يعتمد على إعادة صياغات عدد من التجارب الإنسانية الخيالية بأسلوب ومنهج فنى، بحيث تشكل فى صياغتها الجديدة منحى إدراكى جديد للخبرات الإنسانية التى تعرض من أجل تنظيم وجهات النظر حولها ونحو الجنس البشرى والعالم.

لكن ما أن تصعد هذه الخبرة الحياتية على خشبة المسرح حتى تفقد

صلتها المنطقية بالواقع، وتخضعه بالضرورة للمنطق الفنى الذى يحتمه فن المسرح الذى يتناول عناصر من الحياة ويحيلها لعناصر معبرة عن الحياة ومنطقة، لذلك لابد وأن يميز الجمهور بين مايشاهده على خشبة المسرح وبين مايعرفه عن الحياة لأن المسرح بأبسط صوره يختزل التجربة الحياتية إلى أبسط صورها وأكثرها اقتصاداً فحياة شخص يبلغ من العمر خمسون عاماً يمكن أن تقدم على خشبة المسرح فى عرض لايزيد عن الساعة على سبيل المثال.

وحتى تتجنب المقارنة والخلط، يجب أن ننظر للحياة على المسرح دائماً بالنظرة التى حددها صمويل تايلور كولريدج والتى تعرف "بالإرجاء المؤقت للشك" بمعنى أننا نترك أى قدرة على الشك فيما نراه على المسرح، نتركه خارج المسرح، ونقبل على العرض المسرحى باعتباره عملاً يحمل حياته ومنطقه وقانونه الفنى الذى يجعله قابل للتصديق، هذا هو الاتفاق ، وبعده لن تكون ردود أفعالنا مثل ردود الفعل فى الواقع، فعندما يهم ممثل بقتل زميله فى المسرحية، لا نسرع بالطبع لفض الشجار أو استدعاء البوليس لهما، وهذا مثال بما يكون عليه الفعل فى المسرح والفعل فى الواقع، والحالة التى يعيشها المشاهد فى المسرح، وتجعله ينفصل عن الواقع، ويتعامل مع الحدث الفنى برموزه تعرف " بالمسافة الجمالية".

ولا يعنى وجود هذه المسافة، وجود الفصل التام بين الجمهور وما يدور على خشبة المسرح، بل بالعكس، فالمشاركة تكون على جانب كبير من الأهمية، وهى التى تخلق الشعور بالتعاطف والذى يعرف بالعاطفة Empthy بمعنى أن الجمهور يشاهد العرض المسرحى وتتجاذبه قوتان، قوة الاهتمام والمشاركة والتعاطف مع العرض المسرحى، ومبدأ المسافة الجمالية التى تفصله لحد ما عن منطق الواقع عند المشاهدة.

وهكذا يمكن القول أن فن المسرح، والذى يتجه مثله مثل باقى الفنون إلى التكثيف أو الاختزال للحياة يمكن أن يقدم لنا ويكتشف نماذج

وخبرات، تمدنا بالحدس والإدراك، والفهم، لأنفسنا والعالم، وتشكل جوانب المعرفة بقدرتها على إعادة تشكيل تلك الخبرات إبداعياً، من خلال الوسائط الفنية، تلك الخبرات التى يشارك الجمهور وجدانياً فى أحداثها والتى تنعكس لديه وجدانيا وذهنياً، مع وجود مسافة خادعة"ا لمسافة الجمالية" التى تفصل بينه وبين منطق العمل، وهذا هو جوهر مشاهدة للعرض المسرحى والذى يميز فن المسرح عن باقى الفنون المرئية، لالتصاقه بالحياة، ليس الحياة كمصدر لموضوعاته بل الحياة فى الوسيط الحى "الممثل" الذى يتواصل مع الجمهور المستهدف من العملية المسرحية، بمعنى أن المسرح يعتمد على الصورة الحية ذات الأبعاد الثلاثية المتحركة أمام المتلقى، وعلى العلاقة الحية بين المؤدى والمتلقى، وهذه الحياة تفتقد فى السينما والتليفزيون مثلاً، حيث الكاميرا هى التى تحدد ما يجب أن يشاهده المتلقى وتحجب عنه أى شئ آخر، أما فى المسرح، ولأن كل مساحة الأداء مكشوفة، فعلى المتلقى أن يختار بنفسه ما يشاهده، حتى ولو قام المخرج بالتركيز على نقطة أخرى، إذاً المسألة لها طبيعة حية أمام المتلقى، قطعة حية، عليه أن يختار منها ما يناسبه، وهذا ما يقود إلى وجود التفاعل المستمر بين المؤدى والمتلقى، فالممثل يعتمد فى أدائه بشكل كبير على رد فعل الجمهور، واستقبال الجمهور له، ذلك الاستقبال الذى ينعكس بالضرورة على أداء الممثل، وعلى ذلك يكون للمتلقى دوراً أكبر وأكثر إيجابية فى المسرح منه فى السينما أو أمام التليفزيون.

وهذه أهم ملامح المشاهدة فى العرض المسرحى والتى لا تتوافر إلا فى وجود مكان مخصصاً أو معداً بحيث يحقق كل ما سبق من ملامح مكانٌ يجمع مابين مساحة الأداء ومساحة المشاهدة أياً كانت مواصفاته، المهم أن يسمح بتضافر كافة العناصر الفنية لإنجاح العرض الدرامى وخلق التواصل المستهدف مع الجماهير.

كان الإنسان فى بداية حضارته يعتمد فى تواصله مع غيره أو مع تلك القوى الغيبية المسيطرة على الظواهر الطبيعية من حوله، يعتمد اعتماداً كلياً على قدراته وإمكانياته الذاتية، فكان الصياد عندما يعود بصيده، حاملاً الفريسة على كتفه ورمحه أو وقوسه وسهمه فى يديه، يلتف حول النار فى المساء ليقص على أسرته وأقرانه ماصادفه فى رحلة الصيد من مخاطر، وكيف استطاع اقتناص الفريسة والعودة بها، مستعيناً فى ذلك بالحركة والإيماءة وتقليد الأصوات فى كثير من الأحيان، وقد يكون قصده من هذا الأداء أن يسامر القبيلة فى أمسياتها أو أن ينقل خبرته لمن يريد أن يتعلمها، أو فى محاولة لاستعراض القوة وسعة الحيلة التى استعان بها على صيده.

هذا على مستوى أداء الفرد الذى يحاكى فيه الإنسان تجربة ذاتية وتشخيص دوراً هو دوره.

بالمثل عندما كانت الجماعة تمارس طقس أو شعيرة تقربها من الآلهة التى تسعى لنيل رضاها لتساندها فى حرب مع عدو أو تمنع عنها ضرر وحتى فى احتفالاتها بمواسم وأعياد هذه الآلهة (فى احتفالياتها الشعبية الدينية). كان أفراد الجماعة كلها تشارك فى إقامة الطقوس وتأدية الشعائر، الأمر الذى قد يؤدى إلى إفساد الطقس إذا تخلف أحداً، أو لم يؤدى أحداً الطقس بإيمان قوى فى هدفه.

وهكذا كانت المشاركة الجماعية لكل دور فيها عاملاً هاماً لإنجاح التواصل وتحقيق القصد من الطقس أو الشعيرة.

المشاركة الجماعية والأداء الجماعى، ولا وجود لا مشاهد أو متفرج، كانا أهم ما يميز الأداء فى هذا الحفل الطقسى.

هكذا كان الأداء فى حياة الإنسان فرديا عندما كان يريد نقل خبراته الفردية ليعيد محاكاة ما كان، وعندما كان الهدف جماعى كان الأداء الجماعى .. لكن عندما كبرت الجماعة وتوزعت وتنوعت الأدوار بها.. وأصبح هناك من ينوب عن الإنسان والجماعة فى تأدية هذه الأدوار، خاصة فيما يتعلق بتأدية الطقوس وإقامة الشعائر، فجاءت طبقة السحرة ثم الكهنة التى انبثق منها مؤدى الشعائر الدينية ومؤدى الشعائر الدنيوية والذين جاء منهم المنشدون والراقصون.

ومع ظهور هؤلاء المؤدين لأدوار ليست أدوارهم، وليشخصوا شخصيات ليست شخصياتهم، بل من عالم الآلهة ظهر الأداء التشخيصى أو المسرحى، لذلك عندما قام رئيس الجوقة بالأداء الفردى ليشارك الجوقة فى حواريات مختلفة، وهى أولى ملامح ظهور المسرح والتى تتميز بانفصال الأداء عن الجماعة وتصدى أفراد له دون أفراد الجماعة الذين اكتفوا بموقف المشاهدة أو الفرجة، والمشاهدة والفرجة هما عصب العملية المسرحية.

وهكذا أرهص لفن المسرح فى الغرب وفى بلاد الإغريق على وجه التحديد، من ذلك يمكن القول أن المسرح قد نشأ من لحظة وجود المؤدى الممثل من ناحية والمتفرج من ناحية أخرى.

ولأهمية المؤدى الممثل، يمكن القول بأن التشخيص عن طريق الممثلين هو واحداً من الملامح المميزة لفن المسرح، يحدد هويته ويميزه عن باقى الأشكال الفنية الأخرى كالشعر والرسم والموسيقى (ظهر فى المرحلة الانتقالية بين الأداء والطقس والتمثيل بعض مظاهر الفرجة الشعبية كالراوى والحكاواتى والمحبظ والذين لم يكونوا فى قدرة الممثل بالمفهوم المعاصر، حيث أنهم كانوا يؤدون أدواراً شبه ثابتة لايغيروها ولا يؤدوا غيرها، وكان احترافهم لها من باب الإرث والتوارث عن الأجداد فكان الأداء بالنسبة لهم حرفة دون تدريب أو قدره على التنوع فى الأدوار كما هو معروف اليوم لذلك فهم درجة للوصول إلى الممثل المعاصر).

لكن ماذا يشخص الممثلون ؟ هل يحاكوا شخصيات فى المطلق؟ وأن لم يكن فما هى الحالة التى تكون عليها هذه الشخصيات؟ هذا ماسنحاول التعرف عليه عند الحديث عن المسرح والفعل.

المســـــرح والفعـــــل

فى محاولة للإجابة علن السؤال الذى يقول ماهى الحالة التى تكون عليها شخصيات العرض المسرحى ؟

يمكن الإجابة ببساطة بأن هذه الشخصيات تكون فى حالة فعل أى تتحدد أدوارها من خلال علاقة فى فعل ما، وهو مايعرف بالفعل الدرامى والذى يرجع إلى المصطلح المرادف لفن المسرح وهو فن الدراما أو الدراما، فما هى العلاقة بين العرض المسرحى والدراما أو الفعل الدرامى؟

كان أرسطو أول من أشار إلى أن الدراما هى محاكاة لفعل، ولكن ماذا كان يقصد من هذا الفعل هل المقصود منه وضع المؤدون فى حركة باعتبار أن الحركة واحد من عناصر التشخيص، مع أن أرسطو لم يهتم بها بل كانت أقل الأشياء التى اهتم بها أرسطو؟

إذاً ماهو الفعل الذى كان يقصده أرسطو ؟

كان أرسطو يقصد ذلك "الفعل الذى ينشأ من العلاقات التى تقوم بين شخصيات العمل الأدبى سواء أكان قصة أو رواية أو مسرحية، تلك العلاقات التى تخلق ما يعرف بالصراع والذى يعمل على تحريك الأحداث وتطورها إلى الأمام "فالصراع فى المسرحية يؤسس على التبادل مابين الفعل ورد الفعل ويتفاعل الفعل ورد الفعل حتى يصل الفعل إلى نهايته المحتومة " ويطلق على هذا الفعل " الفعل الدرامى".

ويتميز الفعل الدرامى فى المسرح بأنه كتب وأبدع ليمثل على المسرح وليس ليقرأ، لذلك لاتكفى الكلمات للتعبير عن جوانب هذا الفعل،

لأن هناك أيضاً لحظات من الصمت قد يكون لها دلالتها التى تفوق دلالة الكلمات المنطوقة.

فالفعل الدرامى "هو فعل يمكن تجسيده على خشبة المسرح بواسطة المؤدون (الممثلون) الذين يشخصون شخصيات هذا الفعل ويؤدون أدوارهم، وهم عادة ماينقسموا إلى مجموعتين، البطل وأعوانه وهم أصحاب الفعل أو الرغبة التى يسعون لتحقيقها عن طريق الفعل الدرامى، ومن يقف أمام تحقيق هذه الرغبة أو من يمثلون القوى المضادة لتحقيقها ويمثلوا رد الفعل القائم أمام تحقيقها.

ومن الفعل الذى يسعى لتحقيق رغبة البطل وأعوانه ورد الفعل الذى يقف عقبة أمام تحقيق الرغبة ينشأ الصراع الذى يتطور بتطور الفعل ويتسمر حتى ينتهى بحسم الصراع الذى يعبر عن وجهة نظر الكاتب المبدع تجاه الفعل ذاته.

هذا الفعل الذى يدور على خشبة المسرح والذى يرتبط برد فعل آخر لابد من قيامه وألا فقد الفعل الدرامى دلالته، وهو فعل الرؤية أو المشاهدة، أى وجود الجماهير التى يقدم إليها العرض المسرحى أو الفعل الدرامى مجسداً "فالفعل الدرامى لايحقق أى هدف إن لم يثير رد الفعل من قبل المشاهدين، لأن المسرح فعل اجتماعى يعتمد على المشاهدين فى المقام الأول، والذين يشكلون أهم شرط لقيام المسرح، ومن هنا كانت العلاقة بين المسرح والدراما، فالدراما كلفظ لا يعنى أكثر مما يعنيه اللفظ اليونانى المشتق منه(Dran)، والذى يعنى "Todo" أى يفعل، لكنها عندما ترتبط بفن العرض المسرحى، ترتبط بالضرورة بفعل آخر هو (Theasthia) والذى يعنى "Tosee" أى الرؤية أو الفرجة (Toview) وهو الذى اشتق منه لفظ المسرح أو مكان الفرجة Theatross أو تياترو وكأن الدراما والمسرح وجهان لعملة واحدة هى فن العرض المسرحى أو العرض الدرامى.

مما سبق يمكن أن نخلص إلى أن العلاقة بين المسرح والفعل يمكن أن يحددها فعلان يشكلان محوراً العملية الفنية للعرض المسرحى وهما:

١- **الفعل الدرامى بشخصياته** وما بينها من صراع يتطور الحدث أو الفعل العام والذى ينتهى مع انتهاء المسرحية. وإنتاج أو عرض الفعل الدرامى أو تجسيده من خلال الوسائط الفنية والتشكيلية التى تعمل على تأكيد المعنى وتفسير مضمون الفعل والرسالة أو الخطاب المراد إيصاله إلى المتلقى من خلال تشكيل المادة واستخدام اللون سواء فى منظر مسرحى، أو زى أو مكياج أو إضاءة، ومؤثرات ضوئية أو حركة ممثل فى الفراغ المسرحى المسموح به لهذا العرض والمؤثرات الصوتية والموسيقى المناسبة والمصاحبة لعملية العرض.

٢- **فعل المشاهدة أو التلقى:**

١- الفعل الدرامـــــى:

لو نقلنا الدراما من عالم الآلهة وإلى عالم البشر والإنسان الذى حاول توظيفها للتعبير عن حياته وواقعه، يمكن القول بأن الفعل الدرامى هو فعل موضوعه صراع يكون فيه الإنسان طرفاً هدفه اكتشاف وتوضيح معنى التجربة الحياتية، وحسم الصراع، والمنطق الذى يحكم تطوره، هو الجدل مابين لحظة ماضية ولحظة آتية.

ويصاغ هذا الفعل عادة فى نص درامى يكون المنطلق للعرض الدرامى أو العرض المسرحى ويخضع فى ذلك لترتيب أجزاء الحدث فيما يعرف بالحبكة الدرامية ذات المراحل الثلاثة:

البداية : أو نقطة تأزم الموقف الذى يبدأ منه الحدث.

الوسط : وهى نقطة تعقيد الموقف.

النهاية : وهى لحظة التنوير وحل تعقيد الموقف وعندما يتم التحول للشخصية الرئيسية وينتهى الصراع.

ووحدات الحدث أو الفعل الدرامى تجسد عن طريق شخصيات تمثل أطراف الصراع، وهى تتطور وفق الحتمية الدرامية، ويعنى تطور الشخصية، الوصول بالشخصية من خلال مراحل الحبكة إلى لحظة التنوير وإدراكها لأمور كانت تجهلها ثم معرفتها بعد ذلك، وبهذه المعرفة يأتى ا لتحول فى الشخصية وبه ينتهى الحدث.

وعادة مايكون التحول للشخصيات الرئيسية فى العمل الدرامى ، وهى المعنية عادة بالصراع وتشكل موضوعه، أما الشخصيات الثانوية أو المساعدة فهى شخصيات أقرب فى صفاتها من الثبات، أما وجودها فهو يساعد على استمرار الحدث، وتطوره وإلقاء مزيد من الضوء على الشخصيات والأحداث. ووسيلة شخصيات الحدث الدرامى للتعبير عن أفكارها وأرائها والحوار، وهو الوسيلة الرئيسية لعرض الأحداث وتتلخص وظيفة الحوار فى :

١- يرتبط بحدث متطور يتجه إلى المستقبل.

٢- يكشف عن الشخصيات فى الحاضر.

٣- يلقى الضوء على الماضى.

ويعتمد الحوار على مبدئى التكثيف والاقتصاد – فخير الكلام ما قل ودل- وذلك من أجل الحفاظ على الإيقاع العام للحدث، فنجد أن كل ما ليس ضرورياً أو زائداً لابد من حزفه، أيضاً يجب أن يكون الحوار مناسباً للشخصيات والتى يحددها أبعاد ثلاثة... فيزيقية، نفسية، واجتماعية، يجب أن تكون متناسقة مع دورها ومع حوارها. وليست اللغة المنطوقة وحدها هى التى تشكل وحدات الحوار بل هناك أيضاً لغة الإيماءة والحركة والإشارة، ولحظات الصمت وجميعها تشكل الحوار المتبادل بين الشخصيات وهذه لا تظهر إلا فى العرض المسرحى والذى به يكتمل فن الدراما كنص/ عرض.

فعل العرض الدرامى / المسرحى

طالما ظل الحدث أو الفعل الدرامى بين ضفتى كتاب أو نسخة مدونة فهو عملاً أدبياً، لكن عندما تبدأ مراحل تجسيده على خشبة المسرح فى عرض درامى/ مسرحى يتحول إلى عمل فنى بواسطة ذلك الفعل السحرى الذى يحول الكلمات إلى حركة وهو فعل العرض المسرحى/الدرامى.

تتلخص القوى السحرية لهذا الفعل فى تحويل لغة النص الدرامى إلى لغات مختلفة تكسبه ثراءاً وتضيف إليه أبعاداً ومعانى جديدة تتجاوز حدود الكلمات المدون بها النص، وأولى هذه اللغات هى اللغة التشكيلية التى تخاطب المشاهد من خلال المعادلات التشكيلية أو البعد البصرى الذى يشكل الإطار الذى تدور فيه الأحداث الذى يتكون من المناظر والديكور المسرحى والملحقات المسرحية أو الإكسسوار والأزياء وألوانها المختلفة.

أيضاً هناك لغة الإضاءة المعبرة والمفسرة والتى تخلق من العلاقة بين الضوء والظل وبين الألوان المختلفة مفردات لغوية تؤثر فى وجدان المشاهد.

وهذا الإطار التشكيلى هو نتاج وجهد المصممون للأزياء والديكور، ومنفذى هذه العناصر والذين يخضعون لرؤية المخرج فى تصاميمهم وتنفيذه من بعد النقاش والتداول الذى يوصل بالعمل المسرحى إلى جماعية الإنتاج وتعاون كافة الإمكانيات والقدرات المختلفة لتقديمه.

هناك أيضاً اللغة المسموعة أو لغة الموسيقى والمؤثرات الصوتية، التى تضيف إلى الكلمات والحوار أبعاداً نفسية تؤثر فى وجدان المتلقى وتعمق من معنى الكلمات.

أيضاً هناك عمل الممثلين وتدريبهم الشاق، وتفهمهم للأدوار وأبعاد

الشخصيات التى سوف يشخصونهان أيضاً فعل الانتاج الذى يقوم بتوفير كل الضروريات من شخصيات ومعدات وأموال، أيضاً جهد المخرج الذى يتحكم فى كل العمليات السابقة ويكون بمثابة القائد الذى يدير المعركة من أجل النصر.

هناك عناصر أخرى تشارك فى هذا الفعل، قد تكون بعيدة عن المجالات الفنية كالإدارة وإدارة المسرحة، إدارة دار العرض أو المهتمون بشئون الإعلان والدعاية، كلها جهود تساهم بلا شك فى إنجاح العرض المسرحى وإقبال الجماهير المستهدفة من خطابه على العرض ليحقق العرض الهدف منه.

اللغة فى المسرح

يستخدم المؤدون فى فن المسرح من أجل تحقيق التواصل بينهم وبين المشاهدين، انساق من الرموز التى تشكل عدد من اللغات التى تحقق هذا التواصل وتعمل على إيصال الهدف من العرض المسرحى/ الدرامى إلى المشاهد، ويمكن أن نحصر لغات ثلاث أساسية هى:

١- لغة الحوار.. الكلام المنطوق.

٢- اللغة التشكيلية أو المعادل التشكيلى للنص الدرامى.

٣- لغة الحركة التعبيرية.

وسنحاول هنا إلقاء بعض الضوء على كل لغة، من هذه اللغات الأساسية فى الخطاب المسرحى.

أولاً: الحـوار

الحوار فى العرض المسرحى هو مفتاح فهم النص، وشخصياته والحدث العام فالهدف الرئيسى للحوار الدرامى هو عرض الحقائق بوضوح، والحوار الدرامى قد يصاغ نثراً وشعراً، وإن كانت بدايات الحوار الدرامى قد صيغت فى قوالب شعرية باعتبار الشعر شكلاً من أشكال التعبير الإنسانى المتميز التى ارتبطت بالطقوس الدينية، المتعلقة بعالم الآلهة، وبالاحتفالات التى كانت تجرى فى المناسبات الدينية والتى كانت موضوعاتها مشتقة من الأساطير والملاحم الشعبية والتى كانت تصاغ شعراً، ومن ثم كان الشعر هو لغة الدراما يتساوى فى ذلك التراجيديا والكوميديا ويلاحظ بشكل عام انه فى عصر اليونان الذهبى كان الشعر هو لغة العلوم والفنون والآداب، تميزاً لها واحتراماً عن لغة الحياة اليومية، واستمر الشعر لغة للمسرح حتى بدايات القرن الثامن عشر وظهور المسرحيات التى بدأت تتناول قضيا وهموم الطبقة الوسطى والتى لم يكن الشعر مناسباً لحوارها.

مازال الشعر حتى اليوم يستخدم فى أعمال كثير من المسرحيين كلغة للحوار الدرامى، فها هو بيرخت يزاوج بين النثر والشعر، ولدينا صلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرقاوى، ونجيب سرور وغيرهم من المؤلفين المسرحيين، الذين يستخدمون الشعر وسيلة للتعبير الدرامى عن الشخصيات والأحداث، وعند استخدام الشعر درامياً يجب أن نلاحظ مخالفته للشعر الغنائى "فلابد أن تكون لغة الشعر المسرحى شفافة، غير كثيبة، تضئ المعنى ولا تطمسه ، ويستعان به على جلاء مشاعر تترائى على هامش الموقف، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلحظ.

ثم أن الحركة تتمثل فى الشعر الدرامى فلا يقف- كالشعر الغنائى- عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه، دون تجاوب مع الشخصيات والمواقف، فهو حوار يتمثل فى عمل باختصار لاغرابة فى لغته، ولاتعقيد فى تركيبه، ولا خطابه فى لهجته، ولا غنائية فى صورة.

ولكن مع تحول المسرحيون من الشعر إلى النثر، هل فقد الحوار المسرحى شاعريته وبلاغته؟

الإجابة على هذا السؤال بسيطة وواضحة فالحوار المسرحى كله شعراً ونثراً شديد البلاغة، أى أنه يرتفع عن العامية، وهو فى أدنى حدوده بلاغى بمعنى أنه خطابى، مزخرف، وكان هذا ما يميز المسرحيات النثرية فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر السابقة لظهور إبسن، "كانت هذه المسرحيات مصبوبة فى قوالب خطابية تقليدية" أما شاعرية النص النثرى فتأتى من شحنه بالعواطف ، فالحوار الدرامى يجب أن يكون مشحوناً بالعاطفة إلى الدرجة التى لايشعر فيها المشاهد إلا بعواصف من العواطف المشحونة وتتعرض لغة المسرح للركود، إذا جعل الكاتب حواره جملاً متتابعة، لا تتميز بها شخصية عن أخرى، فلا تحدث أثراً، أو إثارة، أو خصومة فكرية ومع ذلك فهناك شكلاً حوارياً لجأ إليه كتاب مسرح العبث، وهو الحوار الذى يلعب دوراً فى المسرحية، ولا يقتصر على كونه مجرد وساطة لغوية فى التواصل بين الشخصيات، بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تكشف عن الآلية والعبث، وعن انعزال الفرد فى مجتمع ضحلت فيه المعالم الإنسانية، فانطوى وعى الفرد على نفسه.. وإن كانت هذه اللغة ذات وظيفة درامية هنا، إلا أنها تطغى على المعنى الاجتماعى للغة، وهذا هو معنى مانسميه بالنزعة المسرحية المضادة للمسرح anti theater فالشخصيات المسرحية مطمورة فى الواقع من شئون الحياة اليومية، غريقة فيها، لاتتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها.

ويمتاز الحوار الدرامى بما يعرف بمبدأ الاقتصاد، فإن كان كل خطاب فى حديث الناس أطول ما ينبغى أو أقصر ما ينبغى، إلا أنه فى الدراما يجب أن يكون لكل خطاب طوله الصحيح بالضبط، فكل شخص يعرف لا التعبير الوافى وحسب ، بل متى يكف ومتى يحين دور الشخص الآخر.

بمعنى أنه مهما تكن الحوارية بليغة، مثيرة مسلية "وحكيمة، إلا أنها يجب ألا تعرقل الفعل الدرامى وتؤثر على الإيقاع العام لسير الحدث.

وحتى يحقق الحوار الدرامى وظيفته فى عرض الحدث، والأدلاء بالمعلومات وللتعليق على الموقف والتعريف بالشخصيات، لابد أن تتوافر عدة اعتبارات فى صياغة كل جملة حوارية، شعرية كانت أم نثرية، ومنها أن يضع الكاتب المسرحى نصب عينه الفكرة التى تبرز المقولة وطبيعة الشخصية التى تنطق بهذه الفكرة المصورة فى المقولة، ثم أثار الفكرة على الشخصيات فى المسرحية والمتوجه إليها.

بهذا الاعتبار يحقق الحوار وظيفته التى يمكن إيجازها فى:

١- الارتباط يحدث متطور يتجه إلى المستقبل.

٢- يكشف عن الشخصيات فى الحاضر.

٣- يلقى الضوء على الماضى.

ويصف اريك بينتلى حوار إبسن والذى يعتبر رائد الدراما الحديثة فى الغرب- بقوله: "كثيراً ما تقوم جملة من جمل إبسن بأربع أو خمس مهام فى نفس الوقت، فهى تلقى الضوء على الشخصية التى تنطق بها، وعلى الشخصية التى يوجه إليها الكلام، والشخصية التى يدور حولها الكلام، وهى تطور الحدث إلى الأمام، وتنقل فى ذات الوقت إلى المتفرج، معنى غير المعنى الذى تفهمه الشخصيات.

ثانيا : اللغة التشكيلية

أو المعادل التشكيلي للنص الدرامي

سبق القول بأن الدراما كلفظ لا تعنى أكثر مما يعنيه اللفظ اليونانى الذى اشتقت منه وهو يفعل وعندما تستخدم فى فن المسرح يرتبط هنا الفعل بفعل آخر هو فعل الرؤية "Tosee" والذى اشتقت منه لفظة Theakon تياترو أو مكان العرض للفعل الدرامى.

وهكذا ارتبط (فن المسرح) أو (فن الدراما) بهذين الفعلين (الفعل الدرامى) و (فعل الرؤية) وحتى يكتمل هذا الفن لابد من توافر شرطى الفعل الدرامى والرؤية التى تجسد هذا الفعل لكى يحقق هذا الفن هدفه فى توصيل الرسالة التى يحملها من خلال العناصر المرئية أو التشكيلية التى تحقق الرؤية.

ولهذا نجد دائماً ازدواجية هذين الفعلين فى كل المصطلحات التى تدورحول (فن الدراما) فنجد (المسرحية) Play فن العرض Performance والسيناريو (Script) مع الإنتاج (Production) والنص (Text) مع خشبة المسرح (Stage). وجميعها تشير إلى ارتكاز هذا الفن على ركيزتين هامتين هما (النص الدرامى) والذى يتضمن الفعل الدرامى بشخصياته ومابينها من صراع يتطور مع تطور الحدث العام الذى يصاغ فى حبكة معينة، والعرض الدرامى والذى يجسد أبعاد هذا الفعل من خلال الوسائط التشكيلية التى تعمل على تأكيد المعنى ومضمون الفعل والرسالة المراد توصيلها إلى المتلقى، من خلال تشكيل المادة واستخدام اللون سواء فى ديكور أو زى أو مكياج أو إضاءة أو حركة ممثل فى الفراغ الدرامى المسموح به لعرض هذا الفعل.

أما عن تاريخ هذا المعادل التشكيلى وتطوره فنجد ان البداية تأتى فى الفصل السادس من كتاب (فن الشعر) حيث حدد ارسطو المقنن الأول لفن الدراما نصا وعرضا، الأجزاء الكلية للتراجيديا وهى التى تحدد صيغتها الخاصة وقيمتها النوعية، والأجزاء هى الحبكة، الشخصية اللغة، الفكر المرئيات المسرحية، الغناء، وإن كان ارسطو هنا قد قلل من أهمية العناصر التشكيلية فى ترتيبه لأجزاء التراجيديا الكيفية، فقد يرجع ذلك فى رأى إلى اهتمامه بالشعر والحوار الدرامى مثله مثل (الملحة والخطابة) التى تحدث عنها فى الكتاب نفسه.

لذلك نجد ارسطو قد ربط بين العناصر التشكيلية وبين عملية الاخراج المسرحى (العرض المسرحى ومن هنا فقد هذا العنصر أهميته أو قلت أهميته بالنسبة لفن الشعر، وفى هذا يقول ارسطو مع أن لعنصر المرئيات المسرحية جاذبية خاصة إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية اتصالاً بفن الشعر ... ثم يستطرد .. وبالإضافة إلى هذا فإن خلق التأثيرات المسرحية المرئية يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالاخراج المسرحى أكثر مما يعتمد على المشاعر والتراجيدى.

تؤكد هذه العناصر التشكيلية وجودها بشكل ثابت ومؤثر فى المسرح الإغريقى، فكانت هناك الوحدات الثابتة من المنظر المسرحى والتى تعرف اصطلاحا بين المؤدى والمتلقى، كالبوابات والمناظر المتحركة (البيرياكوتا) وغيرها من الآليات البسيطة والزى والأقنعة ذات الدلالات الثابتة.

وكانت هذه الوحدات تستخدم للدلالة على المكان والشخصية .

ومع تطور فن المسرح ازدادت أهمية العناصر التشكيلية للتأكيد على الحدث وايضاح أبعاده وان كان تطور أشكالها لم يصبه كثير من التطور فى العصور الرومانية والوسطى، وظلت وظيفتها لاتتعدى تحديد المكان كما فى المسرح الدينى ، والشخصيات كما فى الكوميديا دى لا رتى.

وعندما جاء شكسبير فى بدايات عصر النهضة بمسرحه ذى المشاهد المتعددة كان يستخدم أيضاً الوحدات الاصطلاحية نفسها فى تغير المشاهد، أو يعتمد على جملة حوارية لتحديد المكان والزمان عند الانتقال من مشهد إلى آخر وتعرب مثلا على أهمية العناصر التشكيلية فى المسرح ما ذكره شكسبير فى المسرح فى مسرحيته (حلم منتصف ليلة صيف)، ففى المشهد الأول من الفصل الثالث نجد فرقة مسرحية من الهواة تقوم بتدريباتها على عرض مسرحى وتناقش كيفية حل مشكلة أحد العناصر التشكيلية اللازمة لتقديم المشهد المسرحى، والذى يتطلب وجود جدار يتحدث من خلال ثقب به العشاق من الممثلين وذلك فى ضوء القمر.

كويست: يدخل أحدنا ومعه حزمة من الأعشاب ومصباح.. ويقول .. أنه جاء ليمثل أو ليقدم شخصية ضوء القمر، وهناك المشكلة الثانية يجب ان يكون فى منتصف الغرفة حائط .. لأن القصة تقول أن "بيراموس وتيسبى" كانا يتحدثان من فتحة فى الحائط.

بوتوم: يجب ان يمثل أحدنا دور الحائط ويحمل فى يديه بعض الجبس أو الصلصال أو لوحا خشبياً يمثل الحائط وليضم أصابعه هكذا فيتهامس من هذه الفتحة "بيراموس وسيسبى".

وهكذا فى جمل حوارية بسيطة حدد شكسبير المنظر ليتقبله الجمهور كما حدد أهميته أيضاً بالنسبة للعرض الدرامى، مجرد نسق اصطلاحى بين المؤدى والمتلقى، تم الاتفاق على معناه هذا الاتفاق الذى أوضحه فيما بعد كولردج فى قانونه عن الأرجاء المؤقت للشك والذى يتحكم فى عملية التلقى الدرامى.

ومع بداية عصر النهضة كانت دراسات المنظور فى فن التصوير قد قاربت الاكتمال واستخدام المنظور فى رسم المنظر المسرحى، وبدأت مرحلة الإبهار فى المنظر الخلفى المجسم من خلال فن المنظور، وقد ساعد

على هذا ظهور الميلودرما والتى تطلبت أشكالاً خاصة للتعبير وهيأت إمكانات مسرحية جديدة، لكن فخامة المناظر وفخامة العرض التى تميز بها الديكور المسرحى فى عصر الميلودراما، كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين وبالتالى تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحى، مما كان يسئ إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة، كما ساعد فى فن الأوبرا الذى بدأ يحتل مكانه فى أوربا على انتشار فن المنظور، الذى لم يعد يقتصر استخدامه فى الخلفية فقط بل امتد إلى الأجنحة الجانبية، التى كانت بداية للكواليس والتى كانت تكمل المنظر المسرحى المرسوم على الخلفية.

وقد بدأت نهضة المنظور من ايطاليا حيث واكب ظهور المنظور فنانين أكفاء من بينهم دافنشى وروفائيل واينجوجونز، الذين أبدعوا فى فترات متلاحقة فى عصر النهضة مستفيدين من فن المنظور.

وما أن جاء القرن الثامن عشر حتى عرف المسرح من الناحية البنائية البرواز المسرحى (البروسنيم) والمسرحيات التى تتطلب مناظر دائمة كالحجرات ومانحوها، فقد استخدم فى بادئ الأمر المنظور على شاسيهات متعاقبة تمثل الجوانب الثلاثة للحجرات بما تحتويه من نوافذ وأثاث مكمل، ثم تطور الأمر إلى صنع الديكور على شكل صندوق ذى ثلاثة أضلاع بأبواب ونوافذ متحركة وأثاث حقيقى وأوانى زهور غير مرسومة على الجدران.. وكان البروسنيوم واللوحات الخلفية وأجنحتها بداية للمرحلة الإطارية..ومرحلة الإطار التشكيلى حيث كان المنظر لايتعدى وظيفة تحديد إطار مكانى للحدث.

ومع قرابة القرن التاسع عشر على الانتهاء، بدأت النهضة الحديثة فى العناصر التشكيلية المسرحية ساعد على ذلك انتشار استخدام الكهرباء وظهور النهضة الصناعية فى أوربا والتطور العلمى الفنى والاجتماعى الكبير، والذى سانده الكثير من النظريات العلمية فى الكثير من ميادين

المعرفة والتى وصلت إلى فن المسرح الذى كان قد وصل إلى حالة لابد معها من الإصلاح أشار إليها الناقد الألمانى وليهام شليمل الذى اعترض على ماهو قائم فى فن المسرح من انعدام التنافس بين أشكال الديكور المرسوم وشخصية الممثل على خشبة المسرح؟ "ولقد أثارت كل هذه العوامل" عقلية جورج الثانى دوق مدينة "ساكس مينجن" والذى بدأ ثورته فى عالم المسرح بداية من العناصر التشكيلية عملاً بالمبدأ، الذى يقول" يجب ان يسهم كل عنصر من عناصر الإخراج بدور مناسب وهام على ألا يزيد إسهام أحد العناصر عما يسهم به غيره، ويجب ان تكون جميع العناصر متكاملة فى وحدة فنية واحدة تحدث لدى المشاهدين طابعاً موحداً وواحداً" ومن هنا جاء مسرحه يمتاز بالتناسق بين عناصر العروض التشكيلية سواء فى المنظر أم الزى أم حركة الممثل، كما أدخل نظام المستويات ليعبر به عن الدلالات الاجتماعية والعاطفية كما اهتم بالأصالة التاريخية للمناظر والأزياء وبدأ "الإطار التشكيلى" داخل البروسنيوم" يعلب دوراً جديداً فى تعميق وتأكيد" المعنى الدرامى و"أصبح له دورا دراميا بعيداً عن كونه مجرد إطاراً للحدث.

وقد دفعت جهود "جورج الثانى" الكثيرين بعده للمحاولة والتجربة فى فن العرض المسرحى فجاء "انطوان" بمسرحه الطبيعى فى فرنسا واستانسلافسكى بطبيعة الشخصيات الداخلية فى روسيا وآودلف ابيا وربنهاردت فى ألمانيا .. وتأرجح المنظر المسرحى مابين الطبيعية والواقعية والتجريبية.

وقد بدأ التجريب فى محاولات رينهاردت الألمانى وكوبو الفرنسى وميرهولد للبحث عن الواقعية الجديدة، واقعية تخيلية يعبر عنها فى شكل جديد وقد استعانوا بالآليات الميكانيكية والمنصات الدوارة لكن الوضع الاقتصادى لأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى فى بداية هذا القرن دفعهم

للاقتصاد واللجوء إلى البساطة والإقلال فى عناصر الإبهار والتفاصيل التى لا تفيد كثيراً، وقد طبق مبدأ البساطة والاقتصاد هذا على كافة العناصر التشكيلية، وقد أعلن ميرهولد ثورته على الواقعية من خلال مسرحه وشعاره الذى قال فيه "أن العالم الواقعى موجود وهو موضوعنا ولكن هذه المسرحية وهذا المسرح ليس هذا العالم "واستمر التجريب إلى ظهور الآراء المختلفة نحو تكوين ووظيفة العناصر التشكيلية للعرض المسرحى وبخاصة الديكور، وأوصى مصمم الديكور بأنه غير المطالب بخلق إيهام للواقع، ومن محاولة الوصول لكسر الإيهام بالواقعية والثورة على الطبيعة كانت المرحلة التلخيصية للعناصر التشكيلية والتى لجأت إليها المدارس المسرحية المختلفة كل حسب مذهبها وأسلوبها الفنى.

وهكذا أثبت كل هذا التاريخ أن النص المكتوب لايتحقق مكتملاً إلا عندما يقدم على خشبة المسرح فإن كان الحوار المسرحى يشير إلى مجال موصوف فلابد من تجسيد هذا المجال من خلال العرض، وهذا النص الدرامى مشروطاً بعرضه حتى يكتمل، وهذا الاكتمال يعتمد بشكل كبير على المعادل التشكيلى للنص والذى مر بأربع مراحل تلخص تطور لعناصر التشكيلية شكلاً ووظيفة ويمكن تحديدها إلى..

المرحلة الاصطلاحية:

وهى المرحلة التى عاصرت المسرح الإغريقى واستمرت بعده حتى بدايات عصر النهضة حيث كانت العناصر التشكيلية بسيطة، واصطلح على معناها بين المتلقى والمؤدى.. فكانت البوابات والديكور المتعدد (المركب وحوار شكسبير ووحداته التشكيلية

المرحلة الإثرائية (مرحلة الإبهار):

وهى المرحلة التى صاحبت ظهور فن المنظور وأسلوب الباروك

فى الفن التشكيلى اللذين اعتمدا على الإبهار وإثراء اللوحة الخلفية بزخارفها والتى صادفت أيضاً ظهور الميلودراما فى المسرح الدرامى، والأوبرا فى العصور الوسطى والثراء الشعرى لمسرح شكسبيرن إلا أنه قد تأثر بفن الباروك وقد تعدى الإبهار اللوحات الخلفية إلى عناصر الإضاءة والتى كانت تستخدم فيها الشموع والمصابيح الزيتية وبخاصة فى العروض التى كانت تقدم داخل القصور ليلاً، وقد تعدى وظيفة الإضاءة إلى تحقيق غايات زخرفية يقول إنجوجونس فى وصفه لاستخدام الإضاءة فى إحدى الاحتفالات فى مهرجان ثيبتيس فى انجلترا كان الاستهلال بأن تفتحت السماء عن ثلاثة دوائر من الزجاج من بعضها داخل بعض أخذت تهبط دفعة واحدة – حتى ارتفاع خمسة أقدام – ثم بعد أن استقرت مكانها راحت تدور حول نفسها ولقد شغل هذا كل المشاهدين بحيث تعذر عليهم ملاحظة تغيير المشاهد.

وقد أرهص فى هذه المرحلة لوجود الإطار المزخرف لمقدمة خشبة المسرح، ويصف أنجوجونس الإطار الذى أقامه لمقدمة خشبة المسرح فى نفس المهرجان، كان يتكون من تمثالين كبيرين، ثبتا على قاعدتين على الجانبين وهما من الذهب وارتفاعها اثنى عشر قدماً يمثلان الإلهين البحرين نبتون وتريوس وخلفها عمودان مسطحان عامران بالتصميمات الزخرفية يجمع بينهما أفرير غنى بالأشكال الزخرفية.

المرحلة التخليصية:

وهى المرحلة التى بدأ فيها التجريب على عناصر العرض المسرحى وأسلوب كتابة النص الدرامى والتى توصل فيها المجربون إلى تبسيط الوحدات التشكيلية، بتلخيصها إلى وحدات رامزة دالة على المكان والزمان والحالة النفسية أو الفكرية العامة متضمنة فى النص الدرامى تبعاً للمذهب الفنى المواكب لمدرسة المسرحية.

وقد أدى فى بعض الأحيان إلى تلخيص العناصر التشكيلية على

عنصر الضوء فقط وتشكيل الكتلة المتمثلة فى جسم الممثل وحركته فى الفراغ المسرحى لخلق المعادل التشكيلى للنص الدارمى.

مما سبق نجد أنه وبما لايدعو إلى الشك وجود ارتباط بين النص الدرامى والذى قوامه الكلمة والمسرحى والذى قوامه العناصر التشكيلية، وهذا الارتباط يثير تساؤلاً يفرض نفسه وهو(إلى أى حد يرتبط النصان، النص الدرامى والنص المسرحى وماهو الجوهر الذى يلتقيان عنده ؟) مما سبق يمكن الإجابة عن الشق الأول من السؤال بما يؤيد أن هذا الارتباط يكون قوياً ولازماً لأنه لن يتحقق النص الدرامى إلا فى وجود (النص المسرحى) أما عن جوهر هذا الارتباط فيمكن التعرف عليه من خلال مفهومين (مفهوم المعادل الموضوعى) والثانى (المفهوم السيميولوجى) أو مفهوم الدلالة المسرحية.

ومفهوم المعادل الموضوعى والذى يرجع الفضل فى اكشافه إلى ت . س . أليوت وهو ينقد مسرحية هاملت (١٩١٩) ويعرفه بأنه الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان فى الفن ..، ذلك بخلق جسماً محدداً وموقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التى لابد أن تنتهى إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته، وبناء عليه فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة، والمعادل الموضوعى هنا هو النتاج الفنى أو الأدبى الإرادى، والذى يعبر به الفنان بطريقة غير مباشرة عن فكرة عامة يريد إيصالها إلى متلقى الإنتاج الفنى ومقوماته الداخلية التى تكفل فنياً تبرير الأحاسيس والأفكار بمعنى انه معادل مدرك لذات الموضوع الذى يثير تلك الأفكار والأحاسيس غير المدركة التى يحاول الفنان التعبير عنها بوسائطه الفنية والأدبية بخلق صيغ لهذا الانفعال.

ويشترط عند استخدام المعادل الموضوعى لكل من عناصر العرض

المسرحى سواء أدبية متضمنة فى النص الدرامى من أحداث وشخصيات، أو تشكيلية، ديكور وأزياء وإضاءة ..إلخ أو فنية موسيقى ومؤثرات أخرى أن تحقق جميعها عند تجميعها نوع من الجناس التام والذى يحقق من تجانسها هدف عام إلا وهو تحقيق أثر عام يعبر عن فكرة عامة، توظف هذه المعادلات للتعبير عنها، أما إذا اختل عنصر عن باقى العناصر فى تحقيق هذا التجانس فسوف يؤدى الأمر إلى اختلال وظيفة هذه العناصر ويحدث لبس للمتلقى.

إذاً فالتعبير عن الفكرة العامة المتضمنة فى النص هى جوهر هذا الارتباط وإحالة الشعور والفكر غير المدرك إلى صورة يمكن إدراك أبعادها وسيلة هذا الارتباط، ومن هنا كان لابد من التعرف أولاً على هذه الفكرة والوجدان التابع خلفها، حتى يمكن الحكم على مدى نجاح الفنان فى خلق معادلة الموضوعى والذى بجمعه مع غيره من معادلات يتحقق الأثر العام للعرض المسرحى، وللنص الدرامى ويتم إثارة وجدان المتلقى وتوصيل الفكرة إلى وجدانه.

أما مفهوم الدلالة المسرحية والذى اعتمد على مانادت به نظرية براج فى سيميولوجيا المسرح والتى تقول.. أن المسرح يحيل الشئ إلى مغزى فالمنضدة على سبيل المثال عندما توضع على خشبة المسرح لا توضع من أجل وظيفتها النفعية التى تعزل، بل لكى تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامى، رمزاً استعارياً – وهذا ما يدركه المتفرج بوعى تام، فكل شئ على المسرح، وكل حركة وكل صوت، كل ذلك يعرفه المتفرج بوصفه وحدة ذات مغزى تؤدى دورها فى نص مسرحى متكامل.

والمتلقى هنا يقوم بفعلين فى آن واحد لفهم هذا المغزى الدرامى، الأول قبول الأشياء كما هى، وخلق صدق خاص بالواقع الدرامى المشاهد، والثانى هو الانتقاء وعزل البعد النفعى أو الوظيفى للأشياء، والنظر إلى

دراميتها أو توظيفها فى الصور الدرامية المرئية أمامه، وهنا نجد المتلقى يسعى بأنه يعيش عالم المسرحن وبأن هناك حتمية مسرحية مستمرة فى كل لحظة، تعتمد على بنية من الدلالات أو العلامات التى يوظفها الفنان بقصد جذب نظر المتفرج وشد انتباهه إلى مايجرى أمامه على خشبة المسرح بحيث يستخلص بنفسه من كل الوحدات المتفرقة الدلالات المناسبة .

وبهذا نجد أن جوهر الارتباط، هو إحالة المضمون إلى مجموعة من الدلالات الاصطناعية الإرادية التى تستهدف التواصل فى نفس اللحظة التى ترسل فيها، بمعنى أن الأثر العام يتكون من مجموعة من الدلالات التى تتراكم فى وجدان التلقى واحدة عبر الأخرى.

ونتيجة لتعاقب الدلالات وتراكمها يحدث التحول الكيفى فى إدراك المتلقى، والذى يمكنه أن يعى الأثر العام ويتحقق لديه الانفعال العام المقصود إرساله خلال وسائط ودلالات العرض المسرحى.

وتقوم هذه الدلالات بتحديد خواص الشخصيات والمكان والزمان والمشاركة فى الأحداث أيضاً ويستجيب لها المتلقى فى مستويات ثلاثة مستوى الإثارة التى قد تؤدى إلى الإعلان عنها بالضحك أو غيره، ومستوى تأكيد موقفه من خلال موقفه من الشخوص المسرحية، ثم مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحى من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة.

أما بالنسبة لصياغة الدلالات للعرض المسرحى فيجب على الفنان أن يضع نصب عينيه أمرين هامين، الأول أن العلامة تتكون من دال ومدلول يؤثر فيها الإطار المرجعى أو الإطار الثقافى العام، والذى يحدد نسبية التعامل معها وإعطاء الدلالات مدلولها، فالمعانى تتوقف على المحيط الثقافى والعصر، وكل من المرسل والمرسل إليه، ومن ثم يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيها بينهم فى فترة ما ولحظة ما.

الأمر الثانى أن الرسالة المسرحية هى حشد من العلامات التى ترسل فى خطوط متوازية ومن أكثر من نظام، وأن المتلقى لايستطيع أن يتلقى كافة العلامات فى آن واحد، لذا فإن المتلقى" يقوم بعملية اختيارية بين العلامات المقترحة عليه" يتلقى بعضها أساساً ويحللها والبعض بطريقة هامشية لايستطيع تحليلها ، ومن هنا تأتى أهمية تطبيق مبدأ اقتصادى فى استخدام العلامات (الدلالات) لأن الإكثار فى العلامات قد يؤثر على الهدف العام، لذلك يجب أن توظف جيداً ولا تتكرر وتتعدد بلا داع، حتى يمكن للمتلقى استخلاص وتحليل اكبر كمية من العلامات المرسلة إليه فى آن واحد.

وهذا يتطلب من الفنان أن يقوم هو الآخر بعملية اختيار معاكسة بين العلامات التى تقترح للدلالة على المعنى العام الذى تريد الرسالة المسرحية إيصاله للمتلقى، لاختيار أفضلها وأنسبها حتى يثرى نص العرض أو النص المسرحى الذى يجئ بالضرورة أكثر ثراء من النص الدرامى لاعتماد الأول على عدة لغات تعلم فى آن واحد.

وهكذا نصل إلى الختام موجزين أهم الدلالات – إن جاز استخدام نفس المفهوم – فى نقاط محددة أهمها أن النص الدرامى لايتحقق إلا بوجود المعادل التشكيلى الذى يحيله إلى نص مسرحى وقد أثبت تاريخ الدراما هذه الحقيقة، وأن جوهر العلاقات بين النص الدرامى والنص المسرحى هو إيجاد معادلات تشكيلية، تخلق المعادل الموضوعى التشكيلى لفكرة النص الدرامى العامة من خلال توظيف العناصر التشكيلية درامياً، أو بقول آخر إحالة العناصر التشكيلية إلى علامات تتراكم لتؤثر فى المتلقى محققة الأثر العام الذى تريد الرسالة المسرحية إيصاله إلى المتلقى.

وهكذا يمكن ايجاز وظيفة المعادل التشكيلى بالنسبة للمسرح فى تحقيق الأهداف التالية.

أ – الخلفية الجمالية:

يعتبر المنظر المسرحى والديكور بمثابة خلفية تشكيلية تقدم أمامها الأحداث، ويشترط فى هذه الخلفية أن تكون متسقة المزاج والجو العام للمسرحية حتى تحقق رموزها ودلالاتها الإثارة الجمالية والنفسية المطلوب لدى المتلقى.

يجب أيضاً أن يكونا متسقين مع طبيعة النص، فلا يليق أن تكون المسرحية تدور فى إطار واقعى والديكور والملابس والملحقات كل واحد منها فى اتجاه مخالف لطبيعة النص. أو أن يكون الحدث فى عصر تاريخى والملابس والديكور والملحقات من عصر آخر.

ب– التهيئة المزاجية والنفسية للمتلقين:

أن أول مايشاهده المتلقى من عناصر العرض المسرحى، هو المنظر المسرحى، لذلك يجب أن تكون عناصر هذا المنظر معبرة تماماً ومعادلة لكل ماسيجئ من المسرحية، محددة بوضوح لكل مايمكن أن تقدمه من معلومات عن النص المسرحى.

ج– التعريف بمكان الحدث:

يقوم المنظر المسرحى بتعريف المتلقى وتحديد مكان الحدث – هل هو داخلى أم خارجى؟ فى قصر أم فى بيت ريف فقير؟ فى حديقة أم غابة كثيفة ؟ أم على شاطئ بحر مثلاً.

د – التعريف بزمان الحدث:

كما يحدد أيضاً زمان الحدث الدرامى – هل هو عصر تاريخى قديم أم حديث؟ أو واقعى معاصر، أو زمن فنتازى خيالى، ويتم ذلك من خلال تقديم وحدات من الديكور تلخص فى ملمحها العام أسلوب الطراز الفنى لهذه الفترة ويتم ذلك بأسلوب بسيط معبر للخيال، ويحقق البعد الجمالى للمنظر المسرحى.

هـ- معلومات أخرى :

يمكن للمنظر المسرحى أيضاً أن يقدم للمتلقى عداداً من المعلومات خاصة مايتعلق فيها بالبعد الاجتماعى والاقتصادى والنفسى لساكنى المكان من شخصيات المسرحية، مع ملاحظة مايتناسب مع إدراك المتلقى .

ثالثاً: لغة الحركة المسرحية

تعتبر الحركة واحد من أهم مظاهر العرض الدرامى/ المسرحى، لما فيها من دينامية وبما تحمله من معنى، وقدرة على التعبير، فمن خلال الحركة يمكن التعبير عن الصراع، الانفعال، العلاقات بين الشخصيات، عن الهدف الذى من أجله أقيم العرض المسرحى.. فمن خلال الحركة يمكن للإنسان أن يعبر عن رغباته، ومخاوفه، والمشاكل التى يتعرض لها أو يشعر بها على المستوى الشعورى أو اللاشعورى، الهدف الذى يسعى له بمعنى أن الإنسان عندما يتحرك من أجل إشباع حاجة، وهو يتجه بحركته تجاه شئ له قيمة بالنسبة له، وكلما كان اتجاه الإنسان نحو هدف مادى موضوعى، كلما كانت ملاحظة هذا الهدف واضحة، بمعنى أنه قد يكون الهدف خارجى عادى من السهل ملاحظته أو هدف داخلى يصعب التعرف عليه.

ومثالنا هنا ماقاله رودلف لابان من أنه عندما اتجهت حواء، الأم الأولى، لتقطف التفاحة من شجرى المعرفة قامت بحركتها هذه لتحقيق هدفين هدف ظاهر وملموس وهدف غير ظاهر أو ملموس لقد كانت رغبتها فى قطف التفاحة من أجل أن تأكلها، ولكن هل كان الهدف فقط هو إشباع رغبتها فى الطعام، لا .. كان هناك هدف آخر.. وهو ما أخبرها به الشيطان، من أنها عندما تأكل التفاحة سوف تحصل على معرفة أو خلود لانهائى، وهذه المعرفة أو الخلود هو القيمة اللانهائية والهدف غير الملموس الذى كانت تسعى إليه حواء.

ولو عدنا الآن إلى المسرح، وقامت ممثلة بتشخيص مشهد حواء أثناء قطفها التفاحة فهل يمكن لها من خلال التعبير الحركى أن تجعل من لايعرف القصة من الإنجيل من المشاهدين أن يدرك كلا الهدفين، ربما لايكون هذا بالضبط، فالممثلة التى تقوم بدور حواء يمكن أن تؤدى المشهد

(التقاط التفاحة) بأكثر من طريقة وأسلوب وبحركات تختلف فى قدرتها التعبيرية، فقد تقطفها بشراهة وسرعة، أو بهدوء واسترخاء، أو تقطفها وذارعها ممدودا ويدها تقبض على التفاحة وتتجه إليها بوجهها وجسمها وبعديد من أشكال الفعل الممكنة، وكل منها سوف يتميز بعدد من الحركات.

وتحديد نوع الحركة هنا يرتبط بالضرورة بالهدف المادى، بمعنى أن المشاهد سوف يرى حركة سريعة، أو انزلاق بطئ للذراع، أما انطباع الشدة أو الاسترخاء، وهى حالة حواء النفسية عند قطفها التفاحة، لا يتحدد إلا بوجود الهدف الموضوعى فغياب هذا لهدف الموضوعى يتيح الفرصة للمشاهد فى ألا يفكر فى الموضوع، أو فى الدافع، لأنه سوف يستقبل الحركة السريعة للقطف دون أن يفهم معناها الدرامى، أما إن كانت الحركة بدون هدف موضوعى، فإنه سوف تدعو المشاهد إلى أن يسال إن كانت هذه الحركة تؤدى من أجل أن تعكس سمة شخصية لحواء ثم حالتها النفسية، بمعنى أن الحركة الواحدة قد تنقل إلى المشاهد أكثر من انطباع.

لذلك فإنه لايستطيع أن يعطى صورة محددة لشخصيتها.

مما سبق يمكن القول بأن الحركة يمكن أن تعكس العديد من المعانى، والأهداف، ولقيمتها التعبيرية هذه تعتبر واحد من أهم العناصر التعبيرية المستخدمة فى فن المسرح.

مقومات الحركـــــة:

وتعتبر الحركة واحد من أهم العناصر الفنية التى يستخدمها مخرج العرض المسرحى من أجل تفسير معانى النص الدرامى، بمعنى أن المخرج هو المسئول عن تنسيق وتحقيق عناصر العرض المسرحى، يصمم أو يقترح على من يصمم بعض أشكال الحركة ، على أن تكون الحركة مفسرة عن الحدث ومعبرة فى نفس الوقت عن القوى الدافعة العاملة والمؤثرة داخل

الموقف الدرامى، ذلك لأنه من المهم أن تفسر تلك الدوافع الكامنة خلف الحركة والموقف الدرامى.

من هذا المنطلق يجب أن يضع المخرج أو المصمم الحركة نصب عينة أن للحركة ست مقومات أساسية، تبنى على أساس فهم وتفسير تلك القوى الدافعة نحو الحركة والتى بدونها لايكون للحركة أى معنى، وإن كانت على أعلى مستوى من المنطقية الحركية، وهذه المقومات الست هى..

١- الهـــــدف:

بمعنى أن الحركة لابد أن تكون تجاه هدف فلا توجد أى حركة دون هدف أو سبب وراء القائم بها، وقد يكون السبب وراء الحركة التى تسعى لتحقيق هدف ما، سبب أو دافع داخلى مثل حركة الأب الذى يسير ذهاباً وإياباً فى ممر المستشفى فى انتظار نتيجة الجراحة التى تجرى لأحد أفراد الأسرة، أو قد تكون لسبب خارجى، كالذهاب لفتح الباب عند سماع رنين الجرس أو الدق على الباب، وهذه أبسط أشكال الدافعية للحركة فى الحياة، والتى لابد أن تظهر بوضوح على المسرح لأن وجود السبب والهدف هما الحل الأول لكل أنواع الحركة، سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح لذلك فإنه عندما يغيب السبب، ولايعرف تكون الحركة المبنية على هذه العشوائية، سبباً لتشويش واضطراب المشاهد، الذى لايستطيع أن يفسر أو يفهم واقعية هذه الحركة.

٢- جذب الانتبـــاه:

أثبت علماء النفس أن الإنسان ينتبه بالضرورة لكل الأشياء التى تتحرك أمامه، بشكل أكثر مما ينتبه للثوابت تماماً مثل سماعه للأصوات فالصوت الذى يكسر حاجز السكون يكون مصدراً لجذب الانتباه، نفس الشئ بالنسبة للحركة التى تجذب الانتباه عند كسرها لحاجز الهدوء والثبات،

وعلى ذلك فإنه من الضرورى التأكيد على الحركة فى العرض المسرحى الدرامى، والتحكم فيها، لأن الحركة الزائدة عن المطلوب تحدث اضطراباً لدى المشاهد مثلها مثل الحركة العشوائية.

٣- المعنــــى:

لابد أن يكون للحركة معنى أن تخبر المشاهد بشئ، ولو قارنا بين صورة صامتة وحركة على خشبة المسرح دون أى كلمة أو حوار مصاحب، لندرك على الفور أهمية الحركة فى خلق التواصل بين المشاهد والمؤدى، يتم من خلاله الإعلام بشئ ما، وعلى سبيل المثال الحركة لدى شارلى شابلن لا تحتاج إلى أى حوار لخلق التواصل بين المؤدى والمشاهد، وإيصال الفكرة التى يريد أن يصلها المؤدى إليه.

٤- الحركة والإنفعال:

وبجانب المعنى السردى أو الفكرى، لابد أن تكون الحركة أيضاً قادرة على التعبير عن الحالة الانفعالية للشخصيات، فمن خلال حركة الشخص يمكن أن نحكم على حالته الانفعالية، سوءا أكانا حزيناً، أو محبطاً، أو مثاراً، أو مسروراً ومعظم تفسيراتنا هذه تأتى مع ملاحظة نوع الحركة التى يقوم بها .

٥- الحركة والشخصية:

أيضاً تساعد الحركة على التعرف على الشخصية وبعدها الاجتماعى، فلكل شخصية فى الحياة سمات حركية مميزة، ومعظم الأعمال تكسب القائمين بها سمات حركية، ومن خلال ملاحظة الحياة، وملاحظة مايدور على خشبة المسرح يمكن التعرف على الشخصية من خلال حركتها.

٦- العلاقة بين الشخصيات:

ومن خلال الحركة أيضاً يمكن التعرف على العلاقة بين

الشخصيات، هل هناك علاقات تقارب، مساواة، سلطة كره، ود، خضوع ..إلخ.

كل هذه العلاقات يمكن أن تعرفها من خلال الحركة المصممة فى العرض المسرحى.

وعلى سبيل المثال لو كان المشاهد يضم حاكماً واحد الرعاية فستكون المسافة بين الشخصيتين وأسلوب التواصل الحركى بنيها مختلفاً عما لو كانت الحركة بني صديقين حميمين.

هذه هى أهم مقومات الحركة الدرامية والتى يجب مراعاته عند تصميم حركة سواء أكانت حركة ممثل أو مجموعة.

خصائص الحركـــــة:

والحركة كمفردات لغوية، تشكل واحدا من لغات التواصل الدرامية لها عدد من الخصائص المميزة لها، والتى يجب وضعها فى الاعتبار عند التعامل مع الحركة كلغة درامية.. وهذه الخصائص تستخدم لتحديد الحركة، بمعنى انها وسيلة تمهد للحكم على كيفية الحركة التى نشاهدها، ويستفاد من تطبيق هذه الخصائص فى العروض المسرحية أكثر من استخدامها فى الحياة، وهذه الخصائص هى:

١- اتجاه الحركة:

ويرتبط اتجاه الحركة بالشخصية والموقف، وبمناطق التركيز والاهتمام على خشبة المسرح، والحركة على المسرح تتحدد باتجاهات اليمين، واليسار، أعلى المسرح، أسفل المسرح، ويستخدم هذا التحديد من قبل المخرج أو المصمم لتحريك الممثلين والجماعات على المسرح، وتبعاً لمنطق يختلف عن منطق الحياة، فمن الحياة تكون هناك حركة تقهقر للخلف أو حركة جانبية وذلك قد لايكون على المسرح، بمعنى أن الممثل على

المسرح يتحرك فى أربع اتجاهات فقط حسب ارتباطه بنقط الاهتمام نحو، بعيداً عن قريب من .

٢- قـــوة الحركـــة:

وقوة الحركة هى الطاقة الموجودة فى الفعل أو فى قوته، فعند تجسيد الانفعال الموجود، عن طريق توتر فيزيقى، يتم ذلك من خلال حركة لها قوة أو يتضمن طاقة، يمكن للمشهد أن يحدد كمها وشدة الانفعال الموجود فى الموقف بمعنى أن الحركة هى حل للتوتر الانفعالى، وكم الطاقة فى الحركة يعطى ملمحاً لكمية التوتر الانفعالى الموجود.

وقوة الحركة تتدرج من القوة إلى الضعف، وقوة الحركة نلاحظها من خلال الحدة والاندفاع، وهى تعبر عن انفعال قوى، وبالعكس الحركة الضعيفة تكون أقل فى التوتر ويلاحظ خلوها من الانفعال، ويمكن الاستفادة بمناطق التأكيد والتركيز على خشبة المسرح، فإن كانت هناك حركتان متشابهتان وتؤدى إحداهما فى منطقة قوة، أو تنتقل من منطق ضعف إلى منقطة قوة، فإن ذلك سوف يوحى للمشاهد بقوة الحركة، والثانية فى منطقة ضعيفة أو تتحرك من منطقة قوة إلى منطقة ضعيفة، فسوف يوحى ذلك بضعف الحركة، وترتبط قوة الحركة بالمفهوم الدافعى، لذلك يجب على المخرج أن يضع قاعدة ثابتة للعلاقة بين الانفعال وقوة الحركة.

٣- سرعة الحركة .

وسرعة حركة الممثل تساعد المشاهد فى التعرف والحكم على الشخصية والموقف بالنسبة للممثل، والحركة السريعة مقبولة من المشاهد عن الحركة البطيئة، كما أن الحركة السريعة تبعث على الفور بالإثارة والحيوية، بعكس الحركة البطيئة التى تميز التراجيدية والمأساوية وسرعة الحركة تساعد أيضاً على تدفق الإيقاع العام للعمل.

٤- مدى الحركة:

ويعرف مدى الحركة، بطول الحركة فى الزمن والفراغ، ومدى الحركة قد يكون أقل تأثيرا من الخصائص السابق ذكرها، ومن وجهة النظر التقنية فإن مدى الحركة يرتبط بطول الجملة التى يقولها الممثل ، بمعنى أن طول الجملة ومدى الحركة يجب أن يكونا متناغمين إلا أن كان هناك دوافع أخرى للتأكيد على أحدهما دون الآخر.

ويرتبط مدى الحركة بشكل آخر بسرعتها بمعنى أن الحركة سواء أكانت طويلة أو قصيرة فإنه قد لاتؤدى إلى التعبير عن الانفعال كما تفعل السرعة لكن عموماً يفضل الحركات القصيرة فى التعبير عن الانفعالات القوية.

كما أن مدى الحركة يخضع للعلاقة المسافية بين الممثلين والهدف.

٥- تزامن الحركة:

فى علاقة الحركة بالحوار نجد أن هناك احتمالان ، أن الحركة تسبق الكلام، وأن الكلام يسبق الحركة،وفى كلتا الحالتين فهناك تأكيد على عنصر دون الآخر وتقول القاعدة الخاصة بذلك.. إذا سبقت الحركة الكلام فإن التأكيد سيكون على الكلام أما إن سبق الكلام الحركة فإن ذلك سوف يؤكد على الحركة.

٦- كمية الحركـــــة:

تعتمد كمية الحركة على نوع المسرحية وطريقة أو أسلوب إخراجها، ولكن عموماً فإن العدد الكبير من الحركات توحى بالشعور بالتوتر، والصعوبة فى ملاحقتها، وحتى الإثارة والعنف أو الحركة القليلة والتى تعتمد على النص فتوحى بالاستكاتيكية والإطالة والإحباط.

المشاهدون والعرض المسرحى

سبق وأن ذكرنا أن وجود المشاهدين هو واحد من أهم عناصر تحقيق العرض المسرحى ولمعرفة دور المشاهد وضرورة وجود فعل التشخيص سوف نضرب المثل التالـــــى:

لو تخيلنا شخصان يتحدثان فى طريق عام فإن مايتم بنيهما لايتعدى أن يكون شكلاً من أشكال التواصل الاجتماعى وسيلته اللغة، لكن لو لاحظ هذان الشخصان وجود شخص ثالث، وحاولاً فى حديثهما إخباره بما يدور بينهما، فإن هذا سوف يكون عرض بمعنى أن أسلوب تواصلهما سوف يختلف لوجود هذا الشخص الثالث، الذى سيكون بمثابة المشاهد.

وبهذا المفهوم تكون أغلب ممارسات الحياة اليومية عروضاً ، مشاجرة طفلين لاستعراض قوتهما أما ثالث ومناقشة الطالب لأستاذه أمام جمع من التلاميذ ،المحامى فى قاعة المحكمة.

إذاً وجود المشاهد يضفى أبعاداً جديدة على أسلوب الأداء الواقعى والتواصل بين الشخصيات لأن الأداء هنا سوف يرتبط بوجود المشاهد ورد فعله للفعل الذى يقدم أمامه،ووجود المشاهد فى العرض المسرحى يستدعى وجود شرط هام لتحقيق فنية العرض ألا وهو اللامباشرة، فالعرض المسرحى يستخدم فى لغته أساليب تعتمد على اللامباشرة فى مخاطبة المشاهد، بمعنى أنه يتم عرض الخطاب المسرحى من خلال خطاب يوجه بشكل غير مباشر للجمهور، ويحتاج لجهد لفهم الأهداف المقصود من هذا الخطاب.

وحتى يمكن أن نفهم هذه النقطة ونوضحها نجد أن هناك أساليب من عرض الخطاب المباشر أمام الجمهور كعروض الخطابة، والملاهى الليلية أو الحفلات الغنائية التى تقدم فنونها للمشاهدين مباشرة والفنان بها على وعى بوجود المشاهدين، يغنى لهم ويرقص لهم، ويضحك لهم.

أما الخطاب غير المباشر فيعتمد على تناسى وجود المشاهد، وأن يصاغ فى حبكة غير مباشرة، أى تعتمد على الفهم الضمنى لمحتوى الخطاب. والخطاب بهذا الشكل يجعل المشاهد يركز ويفكر فيما يدور أمامه فى محاولة لفهم الخطاب المغلف بالرسالة غير المباشرة التى ينقلها له العرض المسرحى، وهذا يدعو المشاهد إلى متابعة العرض المسرحى كما لو كان واقعاً حقيقياً له منطقة وظروفه، التى تختلف عن منطق وظروف الحياة وينسى للحظات أن من يقف أمامه ممثلون، وان ما يدور أمامه هو محاكاة أو تشخيص،وهذا ما اصطلح كوليردج عليه إمكانيات الإرجاء المؤقت للشك فيما سوف يعرض عليه، لايشك فى جديته أو حقيقته أو منطقة، ومن خلال الإرجاء المؤقت للشك هذا، يتمكن من التعاطف والتوحد مع بعض أو كل الأحداث والشخصيات وأرائهم وقضاياهم، لكن مع ذلك يلجأ المسرح إلى الخطاب المباشر مع المشاهدين أحياناً بمعنى إيصال المعلومات المراد إيصالها لهم بشكل مباشر. من خلال الأحاديث الجانبية والمونولوجات الفردية وتقنية المسرح داخل المسرح أو الأساليب التسجيلية، وكلها أساليب تحاول أن تنقل إلى المشاهد بعض المعلومات المباشرة التى تفيد فى تنويره ببعض العلاقات، أو للتعقيب على مواقف أو سلوك شخصية ما، أو تمهد لحدث ما أو تقص عن حدث تم قبل العرض أو خارج مكان التشخيص.

بعد كل ذلك قد يتبقى تساؤلاً عن السبب وراء مشاهدة المسرح أو لماذا يذهب المشاهد للمسرح، يقول جان لويس بارو، إن المشاهدين يذهبون إلى المسرح من أجل أن ينسوا أنفسهم وشخصياتهم وحياتهم اليومية بمشكلاتها وهمومها، من خلال مايشاهدونه من هموم الآخرين، فالإنسان أى إنسان لديه هم قد يختلف فى كمه وكيفه عن الإنسان الآخر لكنه لايقاس بالهم الذى يطرح على خشبة المسرح، ومن خلال تعرف الإنسان على مشاكل

البطل الدرامى التى تفوق مشاكله سوف يشعر بالراحة ويتحقق له ما اصطلح على ما أمساه أرسطو بالتطهير أو إزالة القلق.

سبب آخر يدفع المشاهدين لمشاهدة الأعمال المسرحية، وهو تحقيق القدرة على الحلم فالمشاهد يأتى للمسرح كى يحلم، يحلم بالحياة النقية البريئة ومن خلال التحليق بالخيال يحلم الفرد باللحظة التى يتمناها كل فرد فى الحياة، وهى اللحظة التى يتقرر فيها العدل، أن حلم المشاهدون هو حلم البشر بإعادة وضبط ميزان الحياة، وهذا مايتحقق فوق خشبة المسرح شئ أقرب مما أسماه الكلاسيكيون المحدثون بالعدالة الشاعرية.

أهداف المسـرح

حتى يمكن فهم أهداف المسرح فهماً جيداً أرى أنه من الضرورى بداية أن نتعرف على عوامل الجذب التى يلجأ إليها المسرحيون من أجل مخاطبة جماهير المسرح والتى تشكل عوامل جذب لهم فى نفس الوقت.

يمكن تحديد هذه العوامل فى عاملين أساسيين، الأول هو العامل الحسى والشعورى والذى يعمل المسرح من خلاله باستخدام جماليات العرض المسرحى، مثله مثل باقى الفنون والتى تحاول مع المسرح مخاطبة الجانب الحسى والشعورى فى المتلقى،وإشباع الحاجات الحسية والشعورية والعاطفية لديه وإشباع رغبته فى التذوق الجمالى.

العامل الثانى هو العامل الفكرى والذهنى والذى يطرح من خلال مضمون الحدث الدرامى كثيراً من الموضوعات والأفكار التى تعبر عن واقع وقضايا وأحلام وهموم الإنسان والتى يتفاعل لها المتلقى فكرياً ونفسياً واجتماعياً.

من خلال هذا التوجيه الحسى والجمالى يمكن أن نحدد وظيفة المسرح أو هدفه بالنسبة للمتلقى إلى :

١- الوظيفة الحسية وهى التى تخاطب الحواس جمالياً سواء أكانت حواس السمع أو الإبصار من خلال العناصر الجمالية التشكيلية والموسيقى والأداء الصوتى لكلمات الحوار وهى الوظيفة التى تحقق المنطق الحسى للعرض المسرحى.

٢- الوظيفة.. النفسية والتى تنعكس من خلال ما عرفه أرسطو بالخوف والشفقة والتى تؤديا إلى حدوث التطهير وإزالة القلق فى نفس المتلقى من خلال توحده بمفهوم وقضايا الشخصيات الرئيسية فى الفعل الدرامى والتى يصحبها التحول بنهاية العمل، وهذه الوظيفة

التى نجد امتدادها اليوم فى استخدام المسرح فى العلاج النفسى الجماعى فيما يعرف بالسيكودراما والعلاج بالدراما.

٣- الوظيفة التعليمية للمسرح.. وهى محصلة تفاعل المتلقى مع مضمون الفعل الدرامى والذى تطور من مجرد طقساً دينياً فى اليونان القديمة أو شكلاً من أشكال المتعة الرخيصة مع اضمحلال المناخ الثقافى والفكرى ايام حكم الرومان إلى وسيلة تعليمية دينية كما وظفته الكنيسة الغربية عندما احيت المسرح بعد وأده فى العصور الوسطى، واستغلت فن المسرح فى تفسير بعض ما جاء فى الكتاب المقدس، حتى عصر النهضة وأصبح المسرح واحد أهم الوسائط المؤثرة فى مساعدة الإنسان على فهم عالمه، وقد تطورت هذه الوظيفة من خلال تطور المسرح فاحتضنها بعض المفكرين ووظفوا المسرح فى تعليم الشعوب الآراء والأفكار السياسية المختلفة.

كما فعل برتولد بيرخت بمسرحه الملحى أو كما يفعل رجال التربية فى الفترة الحالية باستخدام المسرح والدراما فى مساندة العملية التعليمية وتنشئة الأطفال بتنمية عدد من القدرات النفسية والاجتماعية والعقلية والمعرفية بواسطة ما يعرف بدراما الطفل أو الدراما الإبداعية ومسرحة المناهج.

تعتمد العملية المسرحية فى جوهرها على أركان أساسية يمكن حصرها فى:

١- المسرح كوسيلة للتواصل.

٢- المسرح والتوتر العصبى.

٣- المسرح والاحتياج الإنسانى أو المسرح كفعل جماعى.

٤- المسرح والممثل (الإمكانيات الشخصية للمسرح).

فالتواصل وخلق مناخ من التوتر العصبى ينتهى بانتهاء العمل المـــسرحى، والوجود الجمعى والإمكانيات التشخيصية، جميعها تشكل أركـــان العمليـــة المسرحية وتحقق وجودها.. وسوف نحاول التعرف عليها هنا ركنـــاً بعـــد الآخر.

أولاً : المسرح كأداة للتواصل

هناك من يقول: أن أى عمل فنى ماهو إلا خطاب يصاغ فى شكل ما ويوجه لمجموعة من الأشخاص.

وهنا طريقان يمكن من خلالهما إيصال الخطاب إلـــى الجمـــاهير، الأول عن طريق انجاز أو إبداع عملاً فنياً ، كصورة أو مؤلف موسيقى، أو رواية يتضمن الخطاب المراد إيصاله للجماهير. أما الثانى فهو عن طريـــق فنون الأداء كالحديث وفنون الحركة، أو المسرح، والتى توظف الأداء مـــن أجل إيصال الخطاب للجماهير.

إذاً فالمسرح هو أحد فنون الأداء التى تحاول إيصال خطـــاب مـــا للجماهير .

وبدارسة هذا الفن يمكن القول بداية أن سر المـــسرح لايقـــع فـــى

الأعمال التى تؤدى ولكن فى أسلوب أداء هذه الأفعال. وعلى سبيل المثال لا الحصر، تتركز اسهامات الشاعر الألمانى بيرخت فى المسرح، فى الأفكار أو الآراء التى وجميعها للنصوص مسرحياته سواء أكانت هذه النصوص تحمل أفكاراً وقيماً اجتماعية أو إنسانية، كما أنها أيضاً لا تتركز فى الصياغة الشعرية التى صاغ بها هذه الأفكار، فكل هذه الإسهامات هى اسهامات أدبية أى ترتبط بالإبداع الأدبى لعلم الآداب وفنونه.

إنما تقع وتتركز إسهاماته الحقيقية فى فن المسرح فى الإسهامات التى قام بها مع أفراد فرقته المسرحية حول أساليب الأداء التى تتدربوا عليها بقصد التأثير فى الجماهير وهذا هو فن المسرح الذى يعتمد على الفعل ذاته، لأن المسرح هو الفعل.

وعند اختيار الشكل أو الأسلوب المناسب لايصال الخطاب إلى الجماهير سواء عن طريق إبداع عملاً فنياً، أو أداء فصلاً مسرحياً، يجب أن نضع فى الاعتبار الاختلافات القائمة بين الأسلوبين، ففى الأسلوب الأول المعتمد على إبداع عملاً فنياً، يجب أن ندرك أن الخطاب والتعبير عنه ينتهى بانتهاء العمل، وعرضه على الجماهير، ولا يحتمل أى إضافة.

أما بالنسبة لإيصال الخطاب عن طريق الفعل المسرحى، فإن الخطاب الموجه للجماهير لاينتهى بعد إعداد النص مثلاً بل هو فعل متصل يعتمد على جهد المؤدى، وارتباط الأداء بمناسبة العرض، ونوعية الجمهور الموجه إليه الخطاب فى هذه المناسبة، وبذلك يتغير أسلوب الإيصال فى كل مناسبة.

من جهة أخرى، إن أبداع العمل الفنى، يمكن أن يتم بعيداً عن الجمهور، بينما إيصال الخطاب عن طريق الأداء لابد له من وجود الجماهير التى تكمل العملية ، فحين يفشل المؤدى فى إيصال خطابه فى مناسبة قد ينجح فى مناسبات أخرى.. وهذا يعتمد على وجود الجمهور الذى

يؤدى إلى استكمال إيصال للخطاب، ومن خلال العلاقة المباشرة بين المؤدى (المرسل) والجمهور (المرسل إليه).

اختلافاً ثالثاً يعتمد على التواصل المباشر وهو شرط وجود الفنـــان المبدع فإنه حتى يتمتع الجمهور بالخطاب الموجه إليه عن طريق الإبــداع الفنى فى العمل الفنى، لايشترط بالضرورة وجود المبدع فالفرد يمكـــن أن يستمتع بلوحة بيكاسو مثلاً وهو يراها هنا فى مصر بينما بيكاسو قد تـــوفى منذ عدة أعوام.

لكن هذا الفرد لايمكنه الاستمتاع بفعل المسرح إلا فى وجود الممثل المؤدى الذى يؤدى أمامه مباشرة محاولاً ايصال الخطاب المــسرحى لـــه ، ذلك لن التواجد فى اتصال مباشر هو جوهر فن المسرح.

والذى يعتمد على التفاعل بين الجماهير والممثــل المــؤدى، ذلـــك التفاعل الذى يسهل إيصال الخطاب المسرحى.

تبقى أمامنا نقطة أخيرة للتمييز بين الخطاب المسرحى والخطـــاب العادى بين شخص وآخر. فكلا الفعلـــين أشـــكال للتعبيـــر عـــن الأفكـــار والانفعالات لكن مايميز الأشكال الفنية عن الاتصال الحياتى العـــادى هـــو وضوح المعنى المقصود من الاتصال.

فبينما يكون المعنى المقصود من حديث بين شخصين معنى واضح ذو بعد واحد عادة، نجد أن الخطاب فى العمل الفنى يتضمن دوماً أكثر من معنى أو على أقل تقدير معنيين، أحدهما ظاهراً وليس بالضرورة أن يكون هو المعنى المقصود أو الأساسى، ومعنى يختفى وراء هذا المعنى ويكـــون المعنى الظاهر رمزاً له، لذلك نجد دوماً أكثر من تفسير للعمل الفنى، تتعدد وتختلف باختلاف القرين والمشاهدين، وهذا مايجعل عدد من الناس تقـــول "أن الفن يقول شيئاً ، ويعنى شيئاً آخر، وفى هذا يقترب الفن من الأحـــلام، والفكاهات ، والرموز.

ثانياً: التوتـــر العصبى:

هو ذلك التوتر أو الإثارة النفسية التى تنتج مابين المؤدى "المرسل" والمتلقى "المرسل إليه"، والتى ينشأ عنها الاهتمام باستقبال وإرسال الخطاب وهى تعتمد على انتقال الشحنة العصبية من المرسل الذى يكون دوماً أكثر اتصالاً وتأثراً بالخطاب التى المتلقى "المرسل إليه" الذى يتصل ويتأثر بهذه الشحنة، فينفعل بالطبيعة بما ينقل إليه الخطاب.

وحتى تفهم تماماً كيف تنقل هذه الشحنة فى المسرح بين الممثل وجماعة المشاهدين مع العلم بأن الجماعة قد تكون أقوى وأكثُر تأثيراً من الفرد، وقادرة على إحباطه، ومع ذلك فإنه يملك القوة على التأثير فيهم، فيكف يتحقق ذلك.

عندما يواجه شخص مجموعة من الأشخاص فإنه سوف يتعرض لضغط عصبى حتى ولو كانت المجموعة بسيطة (قليلة)وهادئة، لذلك فإنه يحاول أن يشحذ من قدراته الفيزيقية والنفسية ليكون مستعداً لمواجهة هذه القوة الجماعية، ويحاول طوال المواجهة أن يحافظ على هذه القدرات وقوتها واتجاهه، وهذا مايعرف بالتوتر العصبى والذى يختلف بالضرورة عن الشعور بالخوف أو الخجل من مواجهة الناس.

من ناحية أخرى، نجد المتلقى أيضاً متعرضاً لضغط من نوع آخر فهو يترقب ماسوف يعرض أمامه، وهذا الترقب يضعه فى حالة من التوتر العصبى، وإن كانت أكثر رقة من تلك التى تتولد لدى المؤدى.

ومن تقابل الشحنات يتولد التوتر العصبى العام الذى يخلقه التفاعل ويحقق النجاح فى إيصال الخطاب والتواصل مع الآخر، وهى القوة التى يحرص المؤدى دائماً على تفجيرها لدى المتلقى حتى يضمن رد الفعل الجماعى تجاه أدائه.

ولمـــــــاذا ...

لأنه خلف كل الوسائل والتقنيات الأساسية التى يوظفها الممثل كالصوت والحركة والملابس، توجد تلك القوة الشعورية، التى يتفاعل معها ولها المشاهدون بصرف النظر عما يتضمن الخطاب الموجه إليهم، وهذه القوة تتولد منذ اللحظات الأولى التى يشعر فيها الممثل بخوفه من خشبة المسرح، والذى لايكون خوفاً حقيقياً بقدر ماهو حالة عصبية لشخص يواجه شيئاً ما، قادر فى أى لحظة على مهاجمته وهو الجمهور، لكن هل هذا يعنى أن الفنون الأخرى التى توجه خطابها من خلال الإبداع لأعمال فنية تخلو من مثل هذا التوتر؟

بالطبع الإجابة بالنفى لأن هناك نوعاً أكثر من الممارسة يؤدى إلى وجود توتر لدى الفنان ينعكس على جمهوره وهى الممارسة الناشئة من فعل الاختيار، فاختيار الفنان لموضوع إبداعه وعناصر التعبير عن هذا الموضوع سواء أكانت فى لون أو كلمة أو نغمة كلها تولد لدى الفنان شحنة معينة تخلق الوسيط الذى يتم من خلال التعبير الفنى.

ونفس هذا الاختيار هو الذى يتحكم فى رد الفعل أو التفاعل المباشر بين الممثل وجمهوره فىمناسبة العرض.

خلاصة القول .. أن الفعل المسرحى هو عمل فنى ، يحاول إيصال خطاب للجماهير، والوسيط فى إيصال هذا الخطاب هو الفنان المؤدى، ويقع بالتالى جوهر هذه العملية، لافيما يقدم، ولا فى الأسلوب الذى يقدم به العرض، وإنما يقع جوهر المسرح فى الانطباع الذى يتكون لدى المشاهد عن طريق الأسلوب الذى يؤديه الممثل دوره، فالمسرح أساساً هو فن يعتمد على التفاعل بين المؤدى والمتلقى.

ووجود المتلقى هو الشرط الأساسى لاكتمال هذا التفاعل، فالمسرح فعل جماعى فى المقام الأول.

جماعية المسرح أو المسرح كفعل جماعى

المسرح كفعل جماعى يرتبط بالاحتفاليات الجمعية التى عاشتها القبائل البدائية، والتى حفلت بالعديد من الظواهر المسرحية، خاصة ارتباطها بمناسبات خاصة، وموضوعها إيصال خطاب ما لأفراد القبيلة عن طريق بعض منهم، وحتى نفهم المسرح كفعل جماعى فلنلقى نظرة على هذه الاحتفاليات.

لو حاولنا أن نتخيل، احتفالات الدفن، أو طقوس الربيع، أو احتفاليات الحصاد والتى تحقق تواصل الجماهير المتواجدة فى الحفل حول موضوع ما، مستخدمة كافة الأشكال التعبيرية، من طقوس وشعائر، ورقص على إيقاع الطبول وتناول الشراب، وإشعال النيران، سوف نجد أن الغرض من هذه العناصر الطقسية الاحتفالية هو إشباع حاجة إنسانية ما.

قد لا تستطيع تحديد هذه الحاجة تماماً لكنها قد تكون الحاجة إلى مستقبل أفضل أو حاجة إلى الأمان، بتحقيق أمنية أو عقيدة، أو فى محاولة لاثبات سر خفى من خلال أعمال السحر، وقد يترك شرف الحفل أو المناسبة للجماعة ككل تشارك فى طقوسها، أو قد يقوم فرد من بين الجماعة ويتحمل عبء إيصال الخطاب فى هذه المناسبة، وبالطابع هنا اختلاف بين التمثيل الجماعى والفردى للجماعة.

أما بالنسبة للتمثيل الفردى للجماعة فقد تحدده قوتان دافعتان، الأولى مايتولد لدى بعض الرجال الأذكياء من أفراد القبيلة الذين يدركوا مدى أهمية وعظمة المناسبة، فيتم انتهازها من أجل استمرارا القوة منها وتحقيق السيطرة من خلالها، فيتولوا عن الجماعة مهمة إرسال الخطاب، وهذا الدافع الذاتى هو دافع يشوبه الشعور بالكبر والتعجرف على الجماعة، يشبه إلى حد كبير دافع الممثل الذى يجد فى فن المسرح الوسيلة لاستعراض ذاته أمام الجماهير، وهذا دافع.

أما الدافع الثانى فهو الذى يتولد لدى بعض الرجال الذين يؤمنوا بالعطاء ويعملوا لخير الجماعة، وشعروا بأهمية تحقيق ذلك من خلال القيام بدورهم فى هذه الاحتفاليات وهو دافع نبيل متواضع يشبه دافع الممثلون من أصحاب الرسائل والأهداف النبيلة الذين يجدوا فى المسرح وسيلة للتنوير والعطاء دون انتظار مقابل.

إذاً فالعمل المسرحى يتحكم فيه قوتان، إحداهما ذاتية ترتبط بحب الممثل لإظهار قدراته وسعيه وراء النجومية، والأخرى جماعية وترتبط برسالة المسرح وهدفه التنويرى،ـ وهاتان القوتان هما اللذان يؤثران فى المسرح على الدوام.

فالتمثل يحقق للممثل رغبته ودوافعه للظهور والاستعراض ويتيح له الفرصة أيضاً لكى يكون انساناً صاحب هدف جماعى مؤمناً بالرسالة التى يقوم بها والدور التنويرى الذى يتبوأه بالنسبة لمجتمعه.

وهذان الدافعان هما اللذان أنجبا فى التجمعات القبلية الساحر الطبيب الذى يعمل من أجل السيطرة والقوة، والقائد الزعيم الذى يقود الجماعة لهدف ما، وتطورت العقائد وسيطرتها الغيبية على يد الساحر والكاهن، ونشأ المسرح على يد القائد أو الممثل الذى قاد الجماعة من أجل التنوير.

وجاء المسرح فى أشكاله .. الجماعية.. أو مسرح النجم– أو الممثل الواحد القادر بمفرده على تحقيق المتعة الكافية للمشاهدين.

مما سبق يمكن القول أن هناك شخصاً يمكن أن يقف ويواجه ويواصل الخطاب إلى الجماعة، التى احتشدت فى مناسبة خاصة، مستفيداً من قوة هذا التجمع فى أن يقول أو يعطى شيئاً يتعلق بالجماعة والمناسبة.

ومن يقوم بهذا الدور لابد وأن تكون له مميزات وإمكانيات خاصة تساعده على أداء ذلك الدور وتساعده على إقناع الناس به وتجعله قادراً على أن يحول مايقدمه فى هذه المناسبة إلى عمل فنى، وتميزه عن باقى أفراد الجماعة لحظة إرسال الخطاب على الأقل.

وحتى نستطيع أن نتعرف على هذه الإمكانيات سنبدأ بدراسة تقنية فن المسرح فهى تعتمد بشكل كبير على هذه الإمكانيات، والتى يمكن أن نقسمها إلى صنفين:

الأول إمكانيات الممثل الشخصية وهى:

- الصوت .
- الجسد.
- المظهر العام أثناء التمثيل (استخدام – الأزياء– الأقنعة).
- أدوات التمثيل (المعدات – الطبول..إلخ).

والثانى الإمكانيات الخارجية أو الثانوية وهى :

- مكان الأداء (خشبة المسرح).
- الخلفية.

وإن وضعنا فى الاعتبار إمكانيات الممثل، لابد أن يكون أمامنا هذه الملاحظة: جاءا لمسرح إلى الوجود، عندما قام شخص أمام جماعة من الناس، وواجههم ليوجه اليهم خطاباً، وبالطبع لم يأت هذا الشكل عفوياً أو ببساطة هكذا ولكن كانت هناك عوامل أخرى ، لأنه إن أراد هذا الشخص

أن يؤثر على هذا الجمع من الناس فلابد أن يكون متميزاً عندهم، وأن يكيف من سلوكه، ومن صوته، ومن مظهره، حتى يحقق الاختلافات المطلوبة للتأثير على الناس، ومن هنا يمكن القول بأن الطريق كان ممهداً أمام دخول العناصر المسرحية.

حيث أنه إذا وقف شخصاً يحدث جماعة من الناس بنفس طريقته العادية ستشعر على الفور أن هناك بعض العناصر تنقص هذا الموقف،وعلى سبيل المثال قد تعتقد أن صوته كان يجب أن يرتفع قليلاً عن المعتاد، أن يعطى بعض التأكيدات أكثر من المعتاد، بحركة يديه أو جسمه، أو إيماءاته، يعنى أن الموقف بشكل عام لابد أن يتميز بشئ ما عن الحدث العادى، وهذا أول مايمكن إدراكه.. فالصوت من أول إمكانيات الممثل الذى يساعده فى أداء دوره ويتنوع من الارتفاع فى إيقاع قد يصل إلى حد الغناء، ثم الحركة الجسدية التى تنمو وتتصاعد حتى تصل إلى الرقص،ـــ الصوت والحركة هنا من أهم الإمكانات المؤثرة فى الآخرين والتى مهدتا الطريق أمام الجمهور.

أما ثالث هذه الإمكانيات فهو المظهر العام للمثل أمام الجمهور.. ودعونا مثلا نتابع المؤدى أمام الجماعة عندما يتركهم للحظات بعد أن اثر فيهم من خلال الصوت والحركة ثم تركهم لفترة من الصمت الدرامى، ليظهر أمامهم ثانياً واضعاً قناعاً على وجهه مستخدما واحداً من أقوى العناصر التقنية المسرحية.. وهو القناع والذى يشكل رموزاً يعلوا فوق كل الرموز المسرحية.. فماذا يفعل القناع للممثل.

يقوم القناع بوظيفتين للفنان، الأولى هى أن يأخذ الشخصية المألوفة، ويكسبها صفات قد تكون غريبة عنا لم نألفها من قبل ، صفات قد تكون مخيفة أو غير انسانية، صفات لإله أو شيطان، باختصار انه يعيد تشكيل وجه الممثل، ومنه تأتى أهمية القناع وبديله المعاصر المعروف باسم

المكياج، لكن هل القناع وحده يكفى؟

بالطبع إن شخصية الدور تستمد قوتها من شخصية القناع لكن هناك أجزاء من جسم الممثل قد تضعف تأثير القناع، كالأيدى – الأقدام، والذارعين، الساقين – والجزع، فهى أجزاء إنسانية مألوفة.

لذلك كان هناك امتدادات للقناع، كان هناك القفاز للسيدات، والأحذية للأقدام، كما تم تغطية الذارعين والساقين واستكمل غطاء الجذع بالأزياء، حتى انتهى الأمر بالاختفاء الكامل لما هو طبيعى مألوف وظهور الشخصية الجديدة غير المألوفة.

وهكذا ظهرت إلى الوجود الإمكانية الثالثة للممثل وهى الأزياء والتنكر للمثل وإمكانياته الذاتية التى تجعله يذهب لأى مكان وأى زمان داخل الإطار الذى تشكله له كل هذه الإمكانيات.

جوهر العملية المسرحية

وحتى نفهم فن المسرح لابد بعـــد أن عرفنـــا مفهومـــه ووظيفتـــه وعناصره، لابد أن نفهم أهم عنصرين يقوم عليهما جوهر هذا الفن وبدونها لايكون هناك ذلك الشكل الفنى الذى عرفه العالم ومارســـه أداء ومـــشاهدة، وهذان العنصران هما: المحاكاة والفعل الدرامى.

المحاكاة أساس المسرح:

مثلما يفعل الصغير عندما يلعب ويحاكى من حوله .. كباراً كانوا أم صغاراً عندما يحاكى قطته الصغيرة أو صوت لعبته بفعل غريزة المحاكاة، هذه والتى اعتبرها الفلاسفة والمفكرون عبر العصور جوهر وأساس الإبداع الفنى عامه والإبداع فى المسرح بصفة خاصة.

والتى يعرفها علماء النفس بأنها (محاولة شـعورية أو لاشـعورية يستعيد بها الفرد، سواء بفكره أو سلوكه نفس النمط الفكـرى أو الـسلوكى الذى لاحظه عند فرد آخر، كما يعبر عن نتيجة هذه المحاولة سواء أكانـت ناجحة أو غير ناجحة.

ويحدد علماء النفس خاصة العالم نارد خمس عمليات تتـضمنها المحاكـاة وهى :

١- الحركات الآلية.

٢- الشروط التقليدية.

٣- الشروط المتعلقة بأدوات المحاكاة.

٤- البناء المعرفى ويتضمن تدبر وسائل المحاكاة ذهنياً قبل إبرازها التى حيز الواقع.

٥- التماثل أو التشابه بين المقلد والمتقلد.

نفس الشئ حدث فى المجتمعات الأولى حيـث الفنـون الإنـسانية، إنسان له رغبة فى الحياة، مارس فعلاً ما صادفه النجـاح وأعلـن علـى الحياة.. فيحاول أن يقلده ويكرره مستفيداً من خبرة سابقة وراغباً فى إحراز نفس النجاح، ومع التكرار يترسب الفعل فى وجدان الإنسان ويصير جـزءاً من ثقافته، أو يتوحد معه بل وينقله إلى أبنائه للاستفادة منه سواء عن طريق الدرامة أو التجسيد من خلال الأداء التمثيلى لهذا الفعل.

وهكذا تحقق أول مسرح فى الوجود من خلال محاكاة الإنسان لخبرة سابقة بقصد إيصالها إلى الآخر للاستفادة منها.

والإنسان العادى فى محاكاته ينقل الخبرة من الواقع كما اقترنت فى ذاكرته بقصد المساعدة على الحياة، أما الفنان ذلك الإنسان المتميـز الـذى

لايسعى إلى المحافظة على الحياة فقط بل أكسبها ثوباً وروحاً من الجمال والبهجة فماذا يحاكى وكيف يحاكى؟

حاول الفلاسفة أن يدلوا بدلوهم فى تفسير ظاهرة المحاكاة هذه ووضعوا عدداً من النظريات التى تفسر هذه الظاهرة وتفسر الإبداع النفى معها لكن المر لم ينتهى عند حد فما زالت النظريات تصاغ ومازال نقدها مستمر والإضافات كثيرة، فقدرة العقل البشرى على التنظير مستمرة ما استمرت الحياة، ومن أهم هذه النظريات:

١- المحاكاة البسيطة:

واحدة من أقدم النظريات التى تتناول دور المحاكاة فى الإبداع وتنسب إلى الفيلسوف اليونانى أفلاطون، وتقول هذه النظرية، "أن الفن محاكاة فالفن الجميل يعرف بأنه الترديد الحرفى الأمين لموضوعات التجربة المعتادة ووحداتها وما يكشف عنه الموضوع الفنى يشبه بدقة ذلك النموذج الموجود خارج العمل الفنى والذى يحاكيه هذا العمل، وهكذا فإن الصورة الشخصية تحاكى الشخص الذى تصوره، وعلى ذلك فأهم شئ فى الفن هو المشابهة والمماثلة لما نعرفه فى الواقع.

وقد تناول أفلاطون فى محاوراته التى جاءت فى كتاب الجمهورية فكرة المحاكاة فى الفن خاصة فى التصوير، وذكر أن الشعراء الغنائيون يمكنهم خلق كل شئ يدركونه، وما على كل منهم" أن يأخذ مرآة فى يده ويديرها فى جميع الاتجاهات، نفس القول ردده شكسبير على لسان هاملت فى حديثه لجوقة الممثلين، حيث قال أن غاية التمثيل كانت وستظل هى حمل مرآة أمام الطبيعة أن جاز التعبير" ، وقد صادفت نظرية الفن مرآة للطبيعة هوى فى نفس الكثير من الفنانين والفلاسفة.

ولكن إذا كان هذا القول يصدق على بعض الفنون فإنه بالضرورة

لايصدق على فنون أخرى كالموسيقى والعمارة مثلاً، فالموسيقى مثلا لايكاد يوجد بها أى أثار للمحاكاة، حتى مع قول أفلاطون بأن الموسيقى تحاكى النفس الطيبة والخبيثة،وأرسطو قال أن الموسيقى تحاكى المشاعر والفضائل الخلقية، لكنها لاتستطيع أبداً أن تحاكى حالات الشخصية أو أفعالها.

خلاصة القول أن مهمة الفنان وتبعاً لنقد مفهوم المحاكاة البسيطة لاتكون أبداً النقل الحرفى من الطبيعة أو إدارة مرآة فى مواجهتها، فلو كان هذا التفسير وهذه النظرية صحيحة فما ضرورة الإبداع الفنى إذا .. ألا يكفى عند صدقها أن ينظر الإنسان فيما حوله ويكتفى بذلك.

٢- محاكاة الجوهر:

أما من نادى بنظرية محاكاة الجوهر فهو الفيلسوف اليونانى أرسطو والذى نظر لفن الدراما والشعر، وإن كان قد قصر اهتمامه أساساً على التراجيدية بوصفها الصورة العليا من الدراما فى حد نظره.

ويعتبر أرسطو المحاكاة جوهر الفنون، سواء أكانت فنون جميلة كالموسيقى والرسم والشعر أم فنوناً نفعية كفن البناء والنجارة مثلاً، لكن هذه المحاكاة لاتعتمد على التشابه والتماثل، بل هى محاكاة لجوهر الأشياء الطبيعية بقصد استكمالها وإيضاح ما يعتريها من غموض، فالفن يكمل مالم تكمله الطبيعة والفن.

٣- محاكاة المثل الأعلى:

أما ثالث النظريات التى أكدت على فعل المحاكاة كمنبع أساسى للإبداع الفنى هى نظرية محاكاة المثل الأعلى، والتى تذهب إلى أن الفنان لايحاكى بلا تمييز، بل يقتصر على محاكاة موضوعات معينة فحسب، وهى هنا قريبة فى هذا المفهوم من مفهوم الانتقاء أو الاختيار الذى قالت به نظرية محاكاة الجوهر، وقد عبر أحد المفكرين أصحاب هذه النظرية عن

مفهوم الاختيار هذا بقوله " يقول الناس عن حق أن أعظم مزايا الفن هـــي محاكاة الطبيعة ولكن من الضروري أن تميز جوانب الطبيعة التي هي أليق بالمحاكاة واللياقة التي يقصدها هنا ذات معنى أخلاقي، لذلك فهو يعيب على شكسبير لخروجه عن هذا اللياقة الشعرية التي تعبر عن وجـــوب تـــصوير الشخص الخير بأنه سعيد والشرير بأنه شقي ويقول في ذلك:

أن شكسبير يضحي بالفضيلة من أجل إرضاء الناس فهو يحـــرص على أن يسر الناس بدلاً من أن يعلمهم إلى حد يبدو معه كأنه يكتب دون أي هدف أخلاقي.

إن نظرية المثل الأعلى بهذا المفهوم، تضع قيمة ومعياراً لتقييم الفن فكل مايصوره الخير والجمال من القيم الجيدة، وما عداها أقل جودة، وتكون غير كافية بالتركيز على أخلاقية الموضوع وحدها لأنه لابـــد مـــن عمـــل حساب لكافة العناصر التي تؤلف العمل الفني في صورته الفنية.

وهكذا وعلى اختلاف هذه النظريات نحو تفسير كيف ونوع المحاكاة ألا أنها تتفق فيها بينها على اعتبار المحاكاة هي جوهر العملية الإبداعية في الفن عامة. والدراما خاصة وأنها في الدراما تحاكي الأفعال كما قنن أرسطو في تعريفه عن الشعر، لكن أي الأفعال الدرامية تلك التي تحاكيها الـــدراما وما نوع تلك الأفعال التي اصطلح على تعريفها بالأفعال الدرامية،وما هـــي الشروط الواجب توافرها في هذه الأفعال حتى تـــصبح محـــور للعـــرض المسرحي، هذا ما سنحاول التعرض له الآن بدارستنا للفعل في الدراما ثاني أركان العملية المسرحية أو فن المسرح.

كان أرسطوا أول من أشار إلى أن الدراما هى محاكاة لفعل، أو كما يقول برودللى أن المسرحية هى تمثيل الإنسان فى حالة فعل، ولكـــن مـــاذا يعنى بالفعل هنا، هل يعنى وضع الكلمات على شفاة المؤديين وهم فى حالة حركة" قد يكون هذا أول انطباع عن مفهوم الفعل، إن كانت الحركـــة هـــى جوهر المسرح ولكنها أقل الأشياء التى اهتم بها أرســـطون، أيـــضاً عنـــد برودللى ليس الفعل هو فقط حالة الحركة الفيزيقية، بل هو أكثر من ذلـــك، فهذا الفعل يتضمن أيضاً الدوافع(العقلية والنفسية) التى تكمن خلـــف الفعـــل المرئى، بمعنى أن لفظة إنسان فى حالة فعـــل تتـــضمن كـــل المـــستويات الشعورية، والأفكار والأقوال، وكل ماله علاقة بتحديد ماهية هذا الإنـــسان، وماذا يفعل ، ولماذا يفعل هذا؟

إذاً فالفعل الدرامى يتكون من مجموعة من الأحداث التـــى تنـــتظم بشكل خاص حتى يمكن أن تجيب على هذه التساؤلات ، يقول آخر أن الفعل الدرامى يتكون من مجموعة من الأحداث يتم تنظيمهـــا لتحقيـــق هـــدف- وتخضع هذه الإحداث عادة فى تنظيمها لعدة مبادئى من أهمها مبدأ الـــسبب النتيجة أو مبدأ العلية لأن الفعل الدرامى فى أبسط تعريفاته هو فعل يـــرتبط برد فعل أو بسبب ينتج عن فعل تكـــون نتيجتـــه هـــى رد الفعـــل، فأحـــد الشخصيات مثلاً تدفعه رغبة ما يسعى لتحقيقها لكن هناك شخص آخر تدفعه رغبة أخرى لإعاقة الأول من تحقيق رغبته، يقف الشخصان برغبتهما كل فى مواجهة الآخر وبدور بينهما صراع ويشتد ويتطور حتـــى يحـــسم فـــى النهاية لصالح أحدهما .. وهذا ببساطة هو الفعل الدرامى الذى يمكن تعريفه بأنه " ذاك الفعل الذى ينشأ من العلاقات التى تقوم بين شخـــصيات الفعـــل الأدبى سواء أكانت قصة أو رواية أو مسرحية، تلك العلاقات التـــى تخلـــق مايعرف بالصراع والذى يعمل على تحريك الأحداث وتطورها إلى الأمام،

وقد يكون الصراع خارجياً بين شخص وآخر أو شخص ونظـام مـا فـي المجتمع، أو داخلياً بين رغبتين تتصارعاً داخل نفس الشخص.

وفى بعض الأحيان قد يتم تنظيم هذه الأحداث حول شخصية ما كما فعل مارلو مثلا عندما كتب د/ فاوست أو المسرحيات التى تدور حول حياة أحد الشخصيات التاريخية أو الأدبية أو توضح كيـف تكـون ردود فعـل شخصية ما أمام عدد من المواقف.

هناك أيضاً تنظيماً للأحداث قد يدور حول فكرة أساسية كمسرحيات برخت مثلا "كالحياة الخاصة للرايخ" والتى عالج فيهـا ارتقـاء مجموعـة النازيين فى عدد من المشاهد التى أوضح فيها وحشية الأفكار النازية.

هذا هو الفعل الدرامى فى عمومه، والذى يتميز فى فن المسرح بأنه كتب وأبدع ليمثل لا ليقرأ لذلك فالحوار والكلمات ليست كافية للتعبير عـن جوانب هذا الفعل وما يقابله من ردود أفعال، لأن هنـاك أيـضاً لحظـات الصمت التى قد يكون لها دلالة أكثر من دلالة مايقال.

إذاً فالفعل الدرامى هو فعل يمكن تجسيده على خشبة المسرح بـين الممثلين الذين يشخصون أدوار النص الدرامى، وهم ينقسموا إلى مجموعتين البطل وما ينتمى إليه وهم أصحاب الفعل أو أصحاب الرغبة التى يـسعون بالفعل لتحقيقها، والعناصر المضادة لتحقيقها أو العناصر التى تخلق العقبات أمام هذه الرغبة وتشكل رد الفعل المقام لتحقيقها.

ومن الصراع مابين الفعل الذى يسعى لتحقيق هذه الرغبة والمقاومة التى تمنع تحقيق هذه الرغبة، يتطور الفعل ويستمر حتى ينتهـى بنهايتـه المحددة سلفاً والتى تعبرعن وجهة نظر الكاتب المبدع.

مما سبق يمكن أن نخلص إلى أن هناك بعض الـشروط الواجـب توافرها للفعل الدرامى منها.

١- أن الفعل الدرامى يجب أن يكون له فائدة، لذلك يجب أن تنتظم أحداثه بحيث تفجر استجابة معينة كالشفقة والحزن، المتعة، التساؤل، أو الحيرة، أو التفكير، أو الضحك ورد الفعل هذا قد يكون بسيطاً أو معقداً، لكن هذا لايؤثر على الأحداث والشخصيات والمزاج العام، وباقى، عناصر تجسيد هذا الفعل، التى يجب أن تشكل قيم التحكم، لتحقيق هذه الفائدة أو الهدف العام للفعل الدرامى.

٢- إن الفعل الدرامى يجب أن يكون مكتملاً فى وحدة لا مجرد تجميع لأحداث متفرقة أو كما قال الفيلسوف الاغريقى أرسطو (القرن ٤ق.م) إن المسرحية يجب أن يكون لها بداية، ووسط، ونهاية، وإن كان هذا التقييم قديم وبسيط إلا أن يلخص مبدأ أساسى وهو أن تكون المسرحية كاملة ومتكاملة فى ذاتها، يعنى أن كل الأحداث التى من شأنها أن تلقى الضوء على إجابات الأسئلة السابق ذكرها، وتكون ضرورة لفهم الفعل الدرامى وتحقيق هدفه، يجب أن تذكر وإلا سيكون الفعل غامضاً غير مرضى للمشاهد.

٣- والفعل الدرامى يجب أن يكون مقنعاً أو محتمل الحدوث بمعنى أن كل العناصر والإحداث يجب أن تخضع لمنطق معقول- حتى مسرحيات اللامعقول يكون لها أيضاً منطق يتم الاتفاق عليه بين المشاهد والعمل الدرامى منذ بداية العمل، واحتمالية حدوث الحالة الفعلية التى يوضع فيها الإنسان عندما يرى ويشاهد العمل المسرحى ويبقى اعتقاده حول مايجئ بها، وهذه الاحتمالية، أو الاعتقاد فيما تجئ به المسرحية ليس بالضرورة معتمداً على نهاية واقعية، بل يجب أن تكون خاضعة لمنطق داخل شبكة الأحداث التى يبدعها المؤلف، على سبيل المثل عند عرض أحد مسرحيات اللامعقول أو العبث تدق الساعة سبعون دقة قبل رفع الستار، وعند

رفع الستار تقول إحدى الممثلات أن الساعة الآن السابعة فهى إشارة إلى أن منطق العمل غير منطق الحياة لأن العمل له منطقه الخاص.

٤- يجب أن يتضمن الفعل الدرامى مايثير المتعة ويحقق التنوع والإثارة حتى يقدر على الاستمرارية وجذب اهتمام المشاهدين، ويتحقق ذلك من خلال التغير فى الشخصيات والأفكار، والمزاج العام، والمنظر، فالشخصيات يجب أن تكون لها قدراتها على جذب انتباه المشاهدين، والمواقف تكون مشوقة، والمقولات والأفكار يجب أن تكون حيوية، والوسائل السمعية والبصرية يجب أن تكون جديدة بما فيه الكفاية لتحقيق تطور واستمرار وجاذبية الحدث الرئيسى.

وإن كان هناك عدد من المسرحيات لايتطور فيها الحدث كمسرحية فى انتظار جودو، فى هذه المسرحية الحدث لايتطور، بأكثر من بعض الإضافات حول المفهوم، والمزاج.

خلاصة القول أن الأحداث فى المسرحية يجب أن ترتب بشكل تصاعدى بمعنى أن المشاهد تزيد فى تشويقها أفكار أو شخصيات جديدة، وبزيادة الإثارة وشدة الانفعال.

هذا هو الفعل الدرامى الذى يشكل الركن الثانى والهام فى العملية المسرحية والتى لابد أن تبدأ فى التعرف على تاريخها وتطورها الآن.

بدايات المســـــرح

الاحتفالية الشعبية وفنون الدراما

الإنسان كائن احتفالى.. عرف الاحتفال منذ أن عرف الاستقرار وعاش فى جماعات وكان للاحتفال والحفل والاحتفالية دور كبيراً فى التأثير على نشأته الثقافية والاقتصادية والاجتماعية،والحفاظ على مأثوره الشعبى وتواتره عبر الأجيال.

فى هذه الاحتفاليات تعلم الإنسان مبادئ العقائد الدينية، وتذوق الفنون الجميلة عندما مارسها وخلق لها هدفاً حاول أن يحققه فى صناعتها، وإنشاء موروثه من الأدب الشعبى الذى عبر عنه بأشكال من أساطير وسير وملاحم، وحكايات وأغانى وأمثال شعبية وخلق أنساقه الأخلاقية من خلال مأثوراته ومأأبدعه من مقولات وقيم ثقافية وأخلاقية شعبية والتى ورثها بدوره لأجيال عدة من بعده، ومازال بعضها مأثوراً حتى اليوم.

فى هذه الاحتفاليات مارس الإنسان الفعل الدرامى المعتمد على المحاكاة فالاحتفال هو الممارسة التى اختارها الإنسان ليعبر بها عن مظاهر الحياة بشكل جماعى، ومن خلال لغة شاملة متكاملة، تتضمن الحبكة والرقصة، والأغنية والتعبير الجسدى، والملابس والأقنعة، كلها عناصر أرهصت فيما بعد لفنون الدراما سواء أكانت أدبية أو فنية ولهذا تعتبر الاحتفاليات جمع الفنون.

عرف العالم أجمع الاحتفاليات حتى أكثر الجماعات الانسانية بدائية فقد أثبتت الدراسات أنه لايكاد يوجد مجتمع واحد بغير تقاليد فنية وأدبية متوارثة ترتبط بأحد مظاهر الاحتفال، وأن الظروف والأوضاع الاقتصادية السائدة فى تلك الاحتفالات وأن الظروف والأوضاع الاقتصادية السائدة فى تلك المجتمعات البدائية والشديدة البدائية لاتمنع ومهما كانت قسوتها من

وجود معايير جمالية خاصة بتلك الجماعات بحيث يسترشد بها أفراد الجماعة فى نظرتها إلى الأشياء وتقديرها والحكم عليها.. كما يستعينون بها فى منتجاتهم وأعمالهم الفنية البسيطة التى يمكن اعتبارها إبداعات فنية توفر لهم المتعة الجمالية النابعة من تأمل الأشياء.

عرف الإنسان فى تاريخه نوعين من الاحتفاليات تلك التى ترتبط بأهداف دنيوية وتلك التى تتعلق بالممارسات العقائدية أياً كانت، وأن إتحد الهدف العام للنوعين فى تحقيق الشعور بالأمان للإنسان الذى عايش الخوف منذ أن أدرك الكون من حوله أوعرف الموت المفاجئ الذى بات يخشاه وفى منحه الشعور بالطمأنينة بإعطائه تفسيراً لما يجرى حوله من ظواهر طبيعية تصادفه وليس فى مقدوره فهمها، وأخيراً تحقق له الأمل فى الحياة المستقرة الآمنة من خلال تقربه لتلك القوى الغيبية التى تكمن وراء ماقد يسبب له الضرر بما يقدمه لها من قرابين وأضاحى، ولتلك القوى التى تسانده بما يقدمه لها من صلوات، كل هذا بجانب ما قد تحققه من نشاط ترويحى يساعد على تزجيه أوقات الفراغ.

فى العصر الحجرى القديم، قبلما يعرف الإنسان الدين حيث كان يعيش على الصيد والقنص ، فى مرحلة الفردية البدائية وفى أنماط اجتماعية غير مستقرة تكاد تكون مفتقرة كل الافتقار إلى التنظيم أو فى عشائر صغيرة متنقلة لم يكونوا يؤمنون بالهة ولابعالم آخر ولا بحياة بعد الموت، كانت احتفاليات الانسان وفنونه تدور حول كسب العيش وحده، فلم تكن الفنون عندئذ تخدم أى غرض آخر سوى أن تكون وسيلة للحصول على الغذاء، لذلك ارتبطت الفنون والممارسات الاحتفالية بأساليب الفكر السحرى الذى اعتنقه انسان هذه المرحلة.

كانت الممارسات الاحتفالية الطقسية لدى إنسان العصر الحجرى القديم واحد من اثنين، أما تلك الممارسات التى تعقب عمليات الصيد والتى

يحاول فيها الإنسان الصياد أن يحاكى أمام أقرانه ما تم فى رحلة صيد . فحول شعله النيران حيث تجتمع الجماعة يقوم الانسان بمحاكاة ما تم مستعيناً بالحركة الإيمائية الراقصة ليعبر عن انتصاره على فريسته ، بيننا كيف استطاع أن يتخلص حين رأى فريسته، ثم كيف اصطدم بها وأخيراً كيف استطاع أن يقتلها ويفصل رأسها ويسلخ جلدها. ولم تكن هذه الاحتفالية البسيطة المحملة ببذور الدراما لمجرد تزجيه أوقات الفراغ وحسب، وبل أيضاً لإعطاء درساً من خبرته للآخرين للاستفادة منها فى تجربة آنية ولاحقة وكانت وسيلة انسان هذا الحفل فى التعبير، الحركة الراقصة حيث لم يكن قد تكون لديه الحصيلة الكافية من الكلمات المنطوقة، فكان الرقص لغته يستخدمها فى التعبير عما يريد سواء بينه وبين جماعته أو كلغة يتقرب بها فيما بعد فى مرحلة حيوية الطبيعة إلى تلك القوى الغيبية التى تكمن وراء الظواهر، ليصلى لها ويشكرها ويثنى عليها بحركاته الراقصة، وصاحب الرقص فى هذه الحالة تلك الأصوات التى صنعها الإنسان وهو يتحرك حركة ايقاعية قد اتخذت لها وحده من الجسم المترنح المتأرجح ومن دبيب القدمين، ثم أصبحت بالتدريج نشيداً حربياً أو ورداً من أوراد الصلاة تطور إلى أنشودة ينظمها الإنسان عن شعور ووعى.

والنوع الثانى هو الممارسة السابقة لعمليات الصيد والتى كانت تخضع لمفهومه السحرى بأن الصورة هى التصوير والشئ المصور فى آن واحد . وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه، لقد كان صياد العصر الحجرى القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشئ ذاته فى الصورة ويظن أنه سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع نفسه، وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل عند قتل الحيوان الذى تمثله الصورة فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا اشتياقاً للنتيجة المطلوبة.

وحتى يتحقق له مايتمناه كان يرتدى جسد الحيوان الراغب فى

اصطياده عند رقصه، تصوراً لتحقيق الصيد الحقيقى اعتماداً على التمثيل التصويرى للحيوان وعملية الصيد، وقد ساعد الفن التشكيلى فى إعطاء هذه الجلود أو الفراء نوع من الزخارف تساعد الصياد على الاختفاء وسط أغصان الغابة للتمويه على فريسته، من جانب آخر كان الاعتقاد فى امتزاج قوى البشر بقوى الأرواح الحيوانية عند ارتداء جلودها أو التهام لحومها.

وهذا الاعتقاد واحد من المعتقدات والمقولات الثقافية التى تحكمت فى حياة الإنسان فى العصر الحجرى القديم والتى ارتبطت بمايعرف بالسحر التعاطفى، الذى يقوم على مبدأ وجود علاقة بين الشئ ومثيله أو شبيهه أو رمزه وصورته، وعلى هذا المبدأ قامت الاحتفاليات السابقة للصيد والتى حاول فيها الإنسان من خلال المحاكاة التشخيصية أو التصوير لما يمكن أن يكون تبعاً لما يتمناه، وقد امتازت هذه الاحتفاليات الطقسية ذات المعتقد السحرى بوجود:

١- التمثيل التشخيصى والذى يتقمص فيه الإنسان شخصية أخرى محاولاً القيام بحركاتها وتقليد سلوكها،والتشبه بها سواء أكانت حيوان أو عدو من البشر بقصد النيل منه.

٢- القيام بهذا الفعل رقصاً أمام جمع من الناس لهم نفس الرغبة ولديهم نفس العقيدة يكون لهم دوراً فى المشاركة فى الأداء أو فى التمنى.

٣- استخدام معدات ووسائل تشخيصية تساعد على أداء الدور والتمثيل وتحقق التشابه بين الصورة والأصل .

٤- الحفاظ على تكرار نفس الحركات الراقصة التنكرية للاستفادة من نفس النتائج عند تكرار نفس التجربة الحياتية، وارتباط التكرار فيما بعد بمناسبات شبه ثابتة للصيد، أو الحرب أو الأعياد.

٥- تخصيص مكان لمثل هذه الممارسات .

وقد ارتبط بهذا التكرار إبداعات مختلفة متنوعة لعدد من الانجازات التى تستخدم فى ممارسة هذه الطقوس الراقصة وقد ساعد التكرار على التدرج إلى أنواع مختلفة من الحرف والصناعات التى اتصفت بطابعها الدينى، كالنسيج والفخار والغزل والجزارة ودبغ الجلود والتى ارتبطت فى نشأتها بهذه الطقوس، والتى ساعدت نفس الطقوس وتكرارها على الحفاظ عليها وتطورها.

من جهة أخرى ساعدت المقولات الثقافية والمعتقدات السحرية المرتبطة بهذه الممارسات على تقوية عزيمة الأفراد وحثهم على مقاتلة الوحوش، وتحمل الأخطار دون مبالاة بهذه الأخطار التى قد تنجم عن صراع الإنسان بوسائله البدائية ضد الطبيعة الغامضة التى كانت تحيط به، بمعنى آخر ساعدت على تكيف الإنسان مع واقعة السيئ والاقتصادى والاجتماعى.

وفى مرحلة لاحقة عندما بدأت هذه الجماعات فى تقديس الحيوان والتقرب منه ظهرت المقولات الثقافية الشعبية التى تؤكد على توحد الفرد بالحيوان المقدس من خلال أكل لحمه، وحتى لايغضب الحيوان الإله عليهم اتخذت الرقصات معناً جديداً، فكانوا يقيمون حول الفريسة مندبة يشترك فيها الصياد وأعوانه متظاهرين بالحزن للتمويه على روح الحيوان وكأنهم يريدون أن يخدعوها بأن الحربة أو السهم أخطأت هدفها وأصابت الحيوان، فى حين أن الصياد لم يقصد إصابته وتنتهى المندبة بوليمة تنتقل خلالها القوى الكامنة فى الآلهة الحيوانية إلى البشر.

ثم بدأت الجماعات البشرية فى اتخاذ رموزاً لها من الآلهة التى تصيدها، واقترنت بهذه الحيوانات العديد من الرموز والمقولات الثقافية الشعبية التى مازال لها صدى فى عدد من العادات والتقاليد الشعبية الحديثة.

فمن العادات المنتشرة فى الريف المصرى وصف أجزاء خاصة من أحشاء الحيوان أو الطير مثل الثعلب أو الذئب والهدهد والغراب لعلاج

مرض مزمن، فقلب الذئب يؤكل ليقوى قلب الإنسان ويجعله يحتمل الجرى مسافات طويلة، ويوصف للأطفال الذين يتأخرون فى الكلام أكل لحم الغراب بعد طبخه فينطلق لسانهم.

خلاصة القول هذا أن الظروف البيئية فى العصر الحجرى القديم وسبل العيش والممارسات الاحتفالية الطقسية كانت من العوامل الهامة التى قامت حولها طائفة من العقائد والمقولات الثقافية والأخلاقية، كما ترتب عليها قيام عدد من الحرف والصناعات والفنون ساعدتا هذه الممارسات فى الحفاظ عليها من الضياع وربما كانت ضمان لارتقائها واستمرارها وخضوعها لعوامل التواتر والانتقال عبر العصور اللاحقة. وانتقل الإنسان من عصر الصيد إلى الزراعة والرعى- الحجرى الجديد وينتقل أسلوب الفن معه من التمثيل المطابق للطبيعة إلى استخدام الأسلوب الرمزى والإصطلاحى الذى يدل على الموضوع ولا يردده من أجل بلوغ "فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن أى يخلق رموزاً ليست نسخاً مطابقة للموضوع.

ويرجع هذا للطبيعة الاقتصادية للمجتمع الزراعى الرعوى التى يتيح للإنسان الاستمتاع بفترات طويلة من الفراغ الذى يساعده على الملاحظة والتأمل والتفكير، كما يتيح للإنسان الشعور بالانتصار على الطبيعة من حوله ونزع الخوف من الأخطار من صدره فيها هو قد استأنس الحيوان والنبات، وربى الماشية وتعلم الزراعة.

كما امتازت هذه المرحلة بتغير ايقاع الحياة بأكملها فتحولت القبائل والعشائر الرحل التى مجتمعات محلية، وحلت محل الجماعات المفككة هيئات اجتماعية منظمة وبدأت الطبقات المتمايزة فى الظهور وعرف المجتمع بتنظيم العمل وتقسيم الأدوار والتمايز المهنى.

وحل الدين والطقوس الدينيـة وشـعائر العبـادة محـل الـسحر والممارسات السحرية وبدأ انسان هذه المرحلة من خلال ملاحظته وتأملـه يشعر بأن هناك قوى لديها عقل وتملك القدرة على التحكم فيمصيره.. وقد اقترن هذا الشعور بفكرة الأرواح الخيرة والشريرة التى توزع النعم والنقم. واكتشف الإنسان بمعرفته للخير والشر معنى الصراع بين قوى الخير والشر ولم يقف مكتوف اليدين وسط هذا الصراع بل حاول أن يقف بجانب قـوى الخير إن استطاع، ليضمن انتصارها والذى هو انتصار له فبدأ يطلق مـن صفاته الإنسانية الخيرة على تلك القوى ومن صفاته الشريرة علـى قـوى الشر، وجاءت مرحلة حيوية الطبيعة وبدأ من خلال فكره البـسيط ينـسج المواقف والقصص حول طبيعة الصراع والعلاقات والصفات التى اخـتص بها هذه القوى فجاءت الأساطير لتفسر وتعلل الظواهر الطبيعيـة وعلاقـة الإنسان بهذه القوى، ثم حاول الإنسان أن يجـسد مانـسجته عقليتـه فـى الأساطير من مواقف تقربه من هذه الآلهة كما اختار من بينها أبطال خيرين ينوبون عنه فى تحقيق الخير..

فى هذه المرحلة – مرحلة الزراعة والرعى – استبدلت الآلهة النباتية بالآلهة الحيوانية واتجهت الطقوس وأدائها نحو عـالم الزراعـة والنبـات وارتبطت الاحتفاليات بمواسم الأعياد بالآلهة التى تتحكم فـى المحاصـيل الزراعية الهامة كالقمح والكروم مثلاً وقد أدى ظهور الآلهة والأعياد إلـى ظهور لحاجة التى الأصنام والتماثيل والأحجبة والرموز المقدسة وقـرابين النذور وهدايا المدافن، وظهر عندئذ التمييز بين فـن للـدنيا وفـن للـدين وأصبحت الرقصات التى يشرف على تقديمها الكهنة الفـن الرئيـسى فـى عصر حيوية الطبيعة، وإن كان اعتماد هذه الاحتفاليـات علـى الـرقص مايصحبه من موسيقى وإنشاد فإن الفنون التشكيلية لم تهمل بل لعبـت دوراً كبيراً فيما يستخدمه المؤدون من أقنعة منحوتة من الخشب واستخدام الألوان

لتزيين الجسد برموز الآلهة المختلفة، فقد جرت العادة أن يرتدى الممثلــون فى هذه الحفلات الشاعرية الأقنعة والملابس والأزياء الخاصة التى تلائــم المشاهد التى يؤدونها وذلك استكمالاً لجانب المحاكاة والتقليد كــانوا غالبــاً مايحملون علامات تشير إلى الآلهة إلى يؤدون لها هذه الرقصات، والمعتقد أن الآلهة ذاتها كانت تحل فى هؤلاء الممثلين والراقــصين، فالمــسألة إذن ليست مجرد تقليد أو محاكاة وإنما تصل إلى حد التشكل بأشــكال وصــور وهيئة تلك الآلهة أو الأرواح العليا.

ولم يقتصر الأداء فى هذه الاحتفاليات على الراقصين أو الممثلــين المؤدين فقط بل كان هناك دوراً للجمهور ليشارك بنفسه فى بعض أجــزاء الاحتفال.. بالرقص أحيانّ أو الغناء أو بأداء بعــض الــشاعر والطقــوس وغالباً ما كانت المشاهد التى تتضمن ظهور المؤمنين بهذه الآلهــة، هــذه المشاركة تعتبر جزا أساسياً فى تلك الاحتفاليات والتى كانت طقــس كبيــر يشارك الجميع فى تأديته، ومشاركتهم فى تألية الإله الذى يقام الاحتفال تقرباً له واحتفاء به.

وارتبطت هذه الاحتفاليات بكثير من العادات والتقاليــد والمقــولات الثقافية التى تهم الجماعة، وتعلم هذه الجماعة فى نفس الوقت من خلال هذه الاحتفاليات، على حفظها وتوارثها كموروث ثقافى يحفــظ قــيم الجماعــة واستمرارها، سواء أكانت قيم ومقولات تدور حول تفسير تعاقب الفــصول وتغيرها، أو زراعة الأرض وحصر الثمار أو الانتقال من إحدى مراحــل الحياة إلى مرحلة أخرى تالية.. أى أنها تدور حول موضوعات من صــميم الحياة اليومية، على الرغم مما قد يحيط بها من طقوس ومراسيم وأســاطير وغيبيات ، تؤلف جزءاً من واقعهم الثقافى الذى توارثته الأجيال، واســتمد منه حتى الآن لدى بعض الشعوب الشئ الكثير، كعــادات تقــديس بعــض الاشجار والاعتقاد فى قداسة الأشجار كأشجار الجميــز، وارتبطــت بهــذه

المرحلة أيضاً ظهور الفديان التى تعمل على تهدئة غضب الآلهة المسئولة عن الخصوبة، أو آلهة الفيضانات ، فقد اتجهت بعض العقائد إلى افتراض أن وفرت الفيضانات والمياه ترتبط بتزاوج آلهة الأنهار بالعذارى التى كانت تزف اليها فى كل موسم بإغراقها فى تلك الأنهار واو البحيرات.

وبجانب الاحتفاليات الدينية ظهرت أيضاً الاحتفالات الدنيوية، كحفلات الزواج والختان والبلوغ.

واليوم ومع وجود المسرح وفن الدراما الذى عرفته الناس فى أكثر من صورة، مازالت الشعوب تقيم احتفالياتها الشعبية المتوارث جزء كبير منها عن السلف ففى مصر مثلاً نجد الموالد والتى تعتبر أحد الأشكال الاحتفالية الشعبية والمتضمنة الجانب الدينى والدنيوى فى فقراته" كما تعتبر الموالد هى الحافظة على الكثير من عناصر الثقافة الشعبية بأدبها وفنونها ومقولاتها، لذلك يعتبرها البعض سواء أكانت موالد لأولياء المسلمين أو القدسين الأقباط فى مصر، هى أحياء للاحتفالات الدينية المصرية القديمة.

ويحدد فاروق مصطفى فى دراسته عن الموالد أهميتها فى أنها:

١- مناسبات للترويح عن النفس وشغل أوقات الفراغ.

٢- تعمل على تثبيت القيم الثقافية الشعبية.

٣- وسائل للتعليم والتلقين.

٤- تساعد على التكيف مع أنماط السلوك السائدة.

وينحصر الجانب الدينى فى الموالد فيما يمارس من شعائر ترتبط بزيارة ضريح الوالى وحلقات الذكر والمواكب الصوفية، ثم الجانب الفكرى المرتبط بالاعتقاد فى كرامات ومعجزات الوالى صاحب الموالد والتى قد تصل لحد الفكر الأسطورى وقصص الخوارق.

أما الجانب الدنيوى فيرتبط بوسائط الترويح التى تمتلئ بها الموالد من جهة والممارسات التى تتعلق بواقع الحياة والانتقال من مرحلة إلى أخرى، كالختان والزواج ومايصاحب هذا من ممارسات فنية شعبية تضم الأغنية والموسيقى والرقص وسرد الحكايات ورواية السير الشعبية.

خلاصة القول ... أن الاحتفاليات الشعبية عبر العصور البشرية المختلفة وماتبقى من مظاهرها حتى اليوم هى صور تعبر عن ثقافات الشعوب بما تحمله من مقومات ثقافية أدبية وفنية وما تضمنه من عادات وتقاليد ومقولات ثقافية شعبية تستند إليها الممارسات الشعبية الشعائرية أو الطقسية كما أنها هى الوسيلة الأمثل لتواتر هذه الأشكال الثقافية وتوارثها عبر الأجيال للحفاظ عليها، وإن كانت تخضع فى رحلتها لعوامل الحذف والإضافة تبعاً للتطور الدينامى للجماعات الإنسانية وأخيراً فإنها مازالت إحدى وسائل التربية الأخلاقية والثقافية بل قد تكون أفضل هذه الوسائل لو أحسن توظيفها.

وفى الاحتفالية مارس الإنسان فنون الدراما، ومارس التشخيص والمحاكاة، واستخدم الوسائط المسرحية من مناظر وديكورات واكسسوارات، وأقنعة، واتحدت الاحتفالية مع نصوص وإن لم تكن مكتوبة فهو محفوظة فى العقول مكتملة فى المقولات الثقافية التى تحكم الممارسة الفنية الاحتفالية فى الأساطير التى تتحكم فى سير أحداثها وتفسير دوافع الصراع وأطرافه، وحتى وإن اختلفت النصوص فإن الممارسة الاحتفالية تستمر وتخلق لها العقلية الشعبية نصاً جديداً. والاحتفالية الشعبية تمتاز بعناصر أربع تحدد مدى دراميتها وهى :

١- المناسبة والتى قد تكون دينية أو دنيوية .

٢- المحتفلون وهم الجماعة الشعبية الذين يشاركون فى الحفل بالأداء أو التلقى ولكل منهم دور حتى المتلقون.

٣- المكان الذى يؤدى فيه الاحتفال وهو مكان يخصص فـــى الأغلـــب لمثل هذه الاحتفالات كالمعابد أو الساحات الرحبة التـــى تـــستوعب أفراد الجماعة.

٤- عناصر الحفل وهى عناصر أدبية شعبية وعناصر فنيـــة الأدبيـــة تتضمن المقولة الثقافية والاسطورة الأغنيـــة، والفنـــون، التعبيـــر الحركى والإنشاد والاستعانة بالفنون التشكيلية فى صـــنع الأقنعـــة والوسائط المكملة للعملية التشخيصية.

هذه هى الاحتفالية الشعبية والتى تعتبر الإرهاصة الحقيقية لفنون الـــدراما، من هذه الاحتفاليات انبثق الممثل الأول، ومن المقولات الثقافية الشعبية بهـــا جاء أول نص درامى وفى ساحتها كانت أول عمـــارة لأول دار للعـــرض التمثيلى.

وهذا ما سنحاول التعرف عليه عند دراستنا للدراما وفنونهـــا فـــى المسرح الإغريقى.. فى محاولة للتعرف على نشأة المسرح وتطوره.

نشأة وتطور فنون المســـــرح

المسرح اليونانى القديم

يعتبر المسرح اليونانى القديم والذى ابدعته الديمقراطية الاثينية فى القرن الخامس قبل الميلاد، هو الأب الشرعى لفن السمرح فى الغرب، وإن كان البعض يرى أنه المسرح الحقيقى الوحيد الذى عرفــه العــالم، ومــه تطورت فنون المسرح حتى وصلت إلى ماوصلت إليه الآن، وإن كان فـــى هذا القول بعض الإجحاف لكثير من الحضارات القديمة التى عرفت المسرح وفنونه كالحضارة المصرية القديمة والهندية واليابانية والصينية إلا أن تطور فنون المسرح بها، إما قد انزوى واندثر بين جدران المعابد وحجر الأسرار، كالمسرح المصرى القديم، أو مازال محتفظاً بقيمته التراثية لــم تتغيــر أو تتطور عما كانت عليه، وبالتالى لم تؤثر لفترة طويلة فى النهضة المسرحية العالمية مثلما كان للمسرح اليونانى.

والمسرح اليونانى القديم مثله مثل كافة الفنون المعروفة نــشأ مــن الدين ومن الاحتفالات الشعبية الدينية التى كانت تقام فى اليونان خاصة تلك الاحتفالات التى كانت تقام احتفالاً بالآلهة ديونسيوس رب الكروم والخصب والإنبات والذى كان الشعب اليونانى يعبده على انه إلاههم الخاص من دون سائر الناس، وكانوا يكرمونه ويكرمون أنفسهم فـــى مهرجانـــات طافحـــة بالبهجة وألوان من القصف والشعائر الدينية المعربدة.

كان ديونيسيوس يعرف أيضاً باسم باخوس، لذلك أطلق على عباده الذين تداخل فى كيانهم اسم الباخوسيون والباخوسيات، لـــم يكـــن هـــذا الإه الحبيب يفرض على عباده شرائعه وطقوسه، بل يجعل لهم الحرية فى إبداع كل هذا ويكون جزائهم دوماً مايستحقونه من طرب ونشوى، وهكذا كانـــت الديانة اليونانية تساعد الناس على أن يختلطوا بالآلهة ويخططـــون حيـــاتهم بحياة الآلهة ذاتها، كانت الديانة اليونانية "تقوم على دعائم دين الهامى نـــدر

إن كان يضع الشرائع أو يسن القوانين، دين الطقوس والشعائر والاحتفالات لادين الشرائع المستوجبة للطاعة، لقد ترك هذا الدين الانسان حـــرا يخلـــق مايشاء وهكذا كان تمرين الفنان لغريزته الخلاقة فى المعمار والنحت ، وفى خدمة الآلهة وفى الطقوس الدينية وفى الألعاب والمهرجانـــات كـــل هـــذا مصدره المنابع الروحية والدينية فى قلوب الشعب اليونانى.

كان لديونيسيوس عيدين، عيد فى الشتاء فى شهر يناير وعيد فـــى الربيع فى شهر مارس، أما عيد الشتاء وهو مايعرف بعيد اللينايا فقد كـــان يقام بمناسبة ذكرى زواج الإله زيوس بالإله هيرا، وهو يكاد يكـــون عيـــدا محليا لاقتصاره على شعب أثينا ومن معهم فى أتيكا من اليونانيين، أما العيد الثانى فهو عيد الديونيسيا الكبير ويبدأ فىاليوم التاسع مـــن شـــهر مـــارس ويستمر خمسة أيام، وكان عيدا عاما يأتى إليه كـــل اليونـــانيين ليحتفلـــوا بإلاههم.

كان الجميع يشتركون فى الغناء والرقص، أما أقـــرب الموجـــودين شبها بالإله فهو الذى كان يتولى ارتجال الأغانى للإنشاد، أو يقـــود فرقـــة خاصة من الراقصين، ويمكن اعتباره هؤلاء القادة أول الممثلين الذين يمكن تحديد شخصياتهم التمثيلية، فانفصالهم عن المجموعة سواء أكانت مجموعة المنشدين أو الرقاصين، يعتبر تميزا لشخصيتهم عن باقى الشخصيات وبذلك يتبؤون أدواراً جديدة تختلف عن باقى الأدوار ومن هنا يمكن اعتبارهم أول ممثلين.

كانت هذه الأعياد تتضمن نوعاً خاصاً من الشعر يغنيه أهل الطرب فى أعياد ديونيسيوس يرددون قصة هذا الإله أو يمجـــدون فيهـــا أعمالـــه وشخصيته وقد عرفت هذه الأشعار بأشعار الديثرامب، ومع التطور أصبحت الديثرامب تتضمن مقاطع خاصة للمنشدين، ومقاطع لقائد الإنشاد، بجانـــب هذه الأشعار المغناة كان يوجد مجموعة أخرى من الشعراء يقومون بإلقـــاء

الشعر مباشرة على الناس من فــوق منــصة مرتفعــة، وكـــان الــشعراء والمنشدون يستمدون مادة أشعارهم من أشعار الملاحم التى تحكى الأساطير والبطولات عن الآلهة اليونانية، وهى التى تحولت فيما بعد إلى مــسرحيات مفجعة أو مآسى (التراجيديا) والتى اشتقت اسمها من تلك الأغانى التى كانو ينشدون بها فى الديثرامب وهى التى كانت تعرف بالأغنيات العنزية والتى تنسب إلى كلمة عنز "تراجوTrago" ومنها جاءت التراجيديا.. فكيف حدث هذا التحول، لدينا الآن مساحة يتم فيها إلقاء الأشــعار ، بجانــب الأناشــيد والرقص فى وجود متلقين (جمهور) يشارك، ومناســب ة تجمــع الجميــع ويتميز عن الجوقة قائدها والممثل الأول مع التطور وكما يرجح المؤرخون لتاريخ المسرح كان أول أشكال المسرح قد عرف فى الحقبة المتوسطة من القرن السادس ق.م حيث كانت الأعياد تقام فى الجانب الشمالى مــن معبــد الاكروبولوس حيث توجد مساحة دائرية للرقص، وبعض المقاعــد الفجــة، حتى جاء عهد (بيزاستراتوس) الذى أعد مسرح ديونيسوس فوق المنحــدر الجنوبى الشرقى للأكروبولوس، وقد أعدها بجوار المعبد مساحة مــستديرة للرقص عرفت باسم الأوركسترا، ثم أقاموا بعض المقاعد الخــشبية فــوق منحدرات التل المجوفة، وقد عظم شأن المعبد الاثينى(الديوتــسيا الكبيــر) واتسع نطاقه وأقيمت مسابقات للمنشدين والشعراء فى ذلك العهد.

فى هذه الفترة ومع المناخ الديموقراطى الذى حققه الحــاكم عــرف العالم أول ممثل فى تاريخ التمثيل، وهو تسبس الايكارى الذى وقــف فــى مواجهة قائد جوقة الإنشاد وتبادل معه الحوار ليخلــق أول مــسرحية فــى التاريخ وكان ذلك سنة ٥٣٥ق.م، ومنذ ذلك الوقت كان المتمثــل ورئــيس الجوقة يتبادلان الحوار، وكان الممثل يضطلع بتمثيــل كافــة الشخــصيات المستمدة من الملاحم، وكان يستعين بالأقنعة والملابس المختلفة للدلالة على

كل شخصية، وهكذا جاءت المسرحية اليونانية الأولى ترتكز على دعامتين أساسيتين، الفن الايمائى المسرحى، والفن الأدبى المسرحى.

الفن الإيمائى الذى يعتمد على الإشارة والحركة الراقصة المعبرة ومايصاحبها من إيقاعات، والفن الأدبى المتمثل فى نص أدبى شعرى مستمد من الأساطير والملاحم التى تحكى سير الآلهة، كان نص المسرحية لايزيد عن كونه سلسلة من القصائد التى يتناوب إنشادها رئيس الكورس والممثل، وكان الرقص السمة الجوهرية فى عرض هذه المسرحية، وكان الكورس يشكل العنصر الرئيسى فى أدائها، أما تلك الأجزاء التى يؤديها الممثل فكانت بمثابة استراحات أو فواصل بين تلك الأناشيد والرقصات.

مع غياب النص المترابط الأحداث استمر المسرح لكن لم يستمر بشكله البسيط هذا طويلاً فسرعان ماقام واحد من عمالقة المسرح اليونانى هو الشاعر ايسخيلوس، وأضاف الممثل الثانى الأمر الذى أثر على مساحة الإنشاد والرقص وأتاح للشاعر مزيداً من الحرية فى إبداعه إلى أن جاء سوفوكليس أعظم شعراء اليونانية المعروفين وأضاف الممثل الثالث، ووضع المسرحية محكمة الصنع والتى كانت معياراً لما تجب أن تكون عليه التراجيديا ليس فى اليونان وحدها بل فى العالم ولسنوات طويلة.

هذا عن نشأة التراجيديا أو المأساة اليونانية، لكن الدراما ليست مأساة وحسب بل هناك جانب آخر من الفعل الدرامى أو شكل آخر من أشكال الدراما وهو مايعرف بالملهاة فيكف نشأ وبما تميز هذا الشكل ؟

مما لايكاد يرقى إليه الشك أن اليونانيين فى مناسبتهم الدينية كان يبيحون لأنفسهم قسطاً من الأعمال المتحررة الإباحة وألوان من التطرف والغلو فى المتعة يكفل بأن يطلق المؤرخون على تلك الحفلات "حفلات الانحلال والتهتك" ومن هذه الاحتفالات الماجنة نشأت الملهاة، أو الكوميديا إلا أن هناك إشارات فى كتاب فن الشعر لأرسطو تشير إلى نشأتها على يد

قادة الأناشيد الفالية (Phalic) والذين كانوا يشاركون فـــى أعيـــاد اللينايـــا ويسيرون فى مواكب تسمى باكوموس حاملين تمثالاً ضخماً لرمز الإخصاب وكان المنشدون الذين ينسبون إلى هذه المواكب يعرفون بالكوميديين يرددون أغنيات صاخبة عربيدة مليئة بالسخرية الماجنة والعبارات الجنسية الفاحشة، ومن هؤلاء الجماعة اشتقت كلمة كوميديا والتى تعنى حرفيا أنشودة المـــرح الصاخب.

كانت الملاهى التى اشتقت من هذه المواكب ملاهى فعل وموقـــف، ولم يكن بها صراع بين الشخصيات وكان التـــصوير الهزلـــى والـــسخرية والغناء يؤلفان جزء كبيرا مما كان فى الملهاة اليونانية.

ولم يقتصر أمر العروض المسرحية اليونانيـــة علـــى التراجيـــديا والكوميديا بل كانت هناك نوعاً آخر من العروض المسرحية عرفها المسرح اليونانى وهى العروض الساتيرية، نسبة إلى المخلوقات التى كان يـــصحبها معه الإله ديوينسيوس فى جولاته ومغامراته الاسطورية، وهى مخلوقـــات اسطورية تمثل قوى الطبيعة المختلفة فى حيويتها ونشاطها وكذلك عواطف الانسان وانفعالاته كان يطلق عليها (الساتير)، وكانوا كما تقول الأســـاطير يسكنون الجبال والأحراش وهى مخلوقات مهرجة وقحة نـــصفها انـــسانى ونصفها حيوانى، لها شعر كثيف اشعث، وأذان مدببـــة وســـيقان كأرجـــل الحصان أو الماعز.

ومما يجدر الإشارة إليه أن المشتركين فى أعياد ديونيسيوس كـــانوا يرتدون ملابس أشبه بملابس الساتير والتى تصنع من جلود الماعز.

هذه الأشكال الدرامية والعروض المسرحية الثلاثة التى انبثقت من الاحتفالات المختلفة بالألهة ديونيسيوس لـــم تنفـــصل عـــن بعـــضها فـــى الاحتفالات الدرامية أيضاً.. فكيف كانت تتم برامج المسابقات الدراميـــة .. آنذاك.

المسابقات المسرحيـــــة:

استمرت أعياد الآلهة ديوينسيوس (عيد اللينايا –الديونيسيا الكبيـــرة) بطقوسها واحتفلاتها الموسيقية والغنائية وألعابها الرياضية، وبجانب مباريات الشعر وأناشيد فرق الكوموس، كانت تقام الحفلات المسرحية أيضاً والتـــى كانت تشغل الأيام الثلاثة الأخيرة من هذه الأعياد، وكانت تقام المـــسابقات المسرحية فى هذه الحفلات بين الشعراء الدراميين، وكان يخـــصص لكـــل شاعر يشترك فى هذه المسابقة خمس مسرحيات، ثلاث مآس كانـــت فـــى البداية تدور حول موضوع واحد، ومسرحية ساتيريه تعقب المآس الثلاثـــة، ثم ملهاة.

كان النشاط المسرحى يعتبر جزاء مكملاً لهذه الاحتفـــالات الدينيـــة القومية ، ومن هنا كان يستمد قوته باعتباره واجبا دينياً قومياً تشرف الدولة على إقامته، فكانت تشكل لجنة من الكهنة أو من رجال الحاكم العام تقـــوم بمراجعة الروايات التمثيلية، وتحديد برنامج الا حتفال كما كانت تقوم بتحديد الخرويجوس– وهو الذى يقوم بتمويل العرض المسرحى والصرف عليـــه، وكان يختار دوماً من أثرياء القوم القادرين على تحمل نفقـــات مثـــل هـــذا الشرف الدينى.

من هذه القدسية التى كانت لفن المسرح اكتسب الممثـــون أيـــضاً قدسيتهم ومكانتهم الرفيعة فى الدولة، كما سرت هذه القدسية على كل مـــن يشارك فى مثل هذه العروض، وهذا ماكـــان يحـــتم اختيـــار موضـــوعات المسرحيات من تلك الأساطير الدينية واهتمامها بمعالجة المسائل الأخلاقية.

كانت مشاهدة هذه العروض المسرحية تتم بأجور رمزية زهيدة مع إعفاء الفقراء حرصا على امتاعهم وتثقيفهم بهذا الفن الرفيع الـــذى آمنـــت الدولة بضرورته.

وكانت الجماهير تتوافد على التياترو (المسرح) منذ الصباح الباكر ومعها ما يلزمها من طعام وشراب، ولم تكتف الدولة بذلك بل كانت توزع عليهم أيضاً الفطائر والنبيذ وكان الجو الدينى يخيم على الجميع.. الجمهور.. الشاعر النص.. الممول.. الممثل.. المناسبة جميعها عناصر تكفل للعرض المسرحى النجاح .. وهى دعائم العرض المسرحى يجمعها مكان العرض المسرحى أو التياترو فكيف كان المسرح أو التياترو.

المسرح أو التياترو الإغريقى:

كان المسرح اليونانى مسرحاً بسيطاً غاية ماتكون البساطة تطور من ساحة الرقص الدائرية المدكوكة دكاً جيداً، والتى تحاط بالمقاعد الخشبية المقامة على منحدرات التل الملاصقة للاكروبولوس وتحيط بثلثى حيط الأوركسترا وترتفع حتى قمة التل، وقد حدث أن انهارت هذه المقاعد الخشبية أثناء أحد العروض للشاعر ايسخيلوس فاستبدلت بمقاعد أخرى حجرية وكان الشكل المبدئى للمسرح اليونانى يتكون من الاوركسترا المسديرة يحيط بركنيها التياترو (مكان المشاهدة) أو الأوديتوريوم، وبجانب الأوركسترا (مكان التمثيل) كان يقع مبنى صغير يستخدم لاستبدال ملابس الممثلين ويعرف (بالاسكينا).

ثم انتقل هذا المبنى عند عروض المسرحيات الكبيرة واحتل خلفية الاوركسترا، وتم استقطاع جزء من الاوركسترا ملاصق للاسيكنا وأقيم عليه رصيف مرتفع على الأرض لاعتبارات فنية منها تسهيل رؤية الممثلين.

وأصبحت هذه المنصة هى مكان التمثيل وباقى الاوركسترا خصص للجوقة والراقصين وعند البدء فى استخدام المناظر البسيطة كانت الاسيكنا تستخدم كحامل للمناظر من جهة كما كانت توظف كمدخل رئيسى للقصر أو المعبد كما تحددها المسرحية، ومع تطور فن الدراما أضيف

للمسرح عدد من الملحقات والمناظر المرسومة وأصبح المسرح أكثر ثباتاً فى عمارته وخامات بنائه.

فما هى أهم هذه الملحقات والإضافات.. التى تميز بها المسرح اليونانى.

مكان الكورس:

تطور الاوركسترا من أرض مسطحة إلى دائرة مستوية محددة وكان الكورس يدخل ويخرج من والى الاوركسترا عن طريق ممرين على جانبى الاوركسترا يعرفاً بالباردوس.

الاسكينا:

أضيف إليها جناحان عن اليمين والشمال بينهما منصة التمثيل (اللاوجيون).

اللوجيون:

وهى المنصة المرتفعة أمام الاسكينا لأداء التمثيل وهى عبارة عن قاعدة ترتفع بقدم واحد عن سطح الأرض ويثبت بالحجر.

بروسكينوس:

الجزء الأوسط من الاسكينا الملاصق للوجيون ويستعمل كمنظر خلفى به ثلاث أبواب لدخول وخروج الممثلين كما يلى:

الباب الأيمن : يؤدى إلى غرفة الضيافة داخل القصر.

الباب الأوسط : وهو أكبر الأبواب ويسمى الباب الملكى.

ويستعمل كمدخل لقصر أو معبد .

الباب الأيسر : وهو فى حجم الباب الأيمن ويمثل المخرج إلى الصحراء أو السجن أو المنفى.

الباراسكينـــــا:

وهى مجموعة من الأعمدة عل جانبى الاسكينا لتحديد مناطق التمثيل وتستخدم المداخل بين الأعمدة لدخول وخروج الممثلين.

الأيمن : من والى البحر أو الصحراء خارج المدينة.

الأيسر : إلى ميدان أو أى مكان داخل المدينة.

أبسكينون:

يعرف بالدور العلوى(أى مكان الآلات) وهو فوق الاسكينا وتوضع عليه الآلات التى تستعمل فى الخدع المسرحية كالإلة الذى يهبط بالآله مـــن السماء.

المناظـــــر:

كانت المناظر المستخدمة بسيطة ودالة فى نفس الوقت على مكـــان التمثيل، فقد كانت أحداث معظم المسرحيات تدور فى معابد وقصور، وكان يكفى البروسيكنون بأبوابه الثلاثة للتعبير عن هذه المناظر ويعتبر ايسخيلوس من الشعراء الذين اهتموا بالمناظر خاصة المناظر المرسومة لتحديد مكـــان الحدث أيضاً. فعندما يكون الحدث فى الصحراء مثلاً كانت تستخدم مايعرف (بالبيناكس) وهى قطعة من الخشب مستطيلة الشكل مرسومة رسما رمزياً يوضح أماكن أحداث المسرحية- وثبتت على حـــائط البروســـكينون بـــين الأبواب، تعود إلى المثل الذى سقناه قبلاً وهو عندما يكـــون الحـــدث فـــى الصحراء فإن البيناكس تلون بألوان زاهية يغلب عليها اللون الأصفر.

وعادة ما كان يستخدم ثلاثة قطع من هذه البيناكس تركب على قاعدة **مثلثة الشكل تكون بثلاث** قطع من البيناكس منشوراً ثلاثيا. يعرف بالبريكوتا **وكان يرسم على كل** جانب من جوانب المنشور منظراً مختلفاً، وكانت **البرياكوتا سهلة الحركة** (الدوران حول محور) لإظهار المنظر المراد **إظهاره كما كانت تستخدم** البرياكوتا أيضاً بضلوعها الثلاثة لتحديد نوع **المسرحية العرض (تراجيدى** – كوميدى- ساتير).

أيضاً كان هناك مايعرف بالهيمسيكل وهو قوس على شكل نصف **دائرة يرسم عليه منظراً** طبيعياً أما واجهة اللوجين السفلى لتغطيتها ويساعد **على تحديد المنظر العام للمسرحية** (بحراً وصحراء مثلاً).

وبجانب المناظر كانت ملحقات مسرحية(اكسسوار) تستخدم على **اللوجيون لجلوس الممثلين،** كقطع من الحجارة أو الخشب، كذلك استخدمت **تماثيل ومقابر، وعربات** يجرها الخيول وكلها اكسسوارات تساعد على **تعميق معنى المسرحية**.

الإضاءة والمؤثرات الضوئية:

كانت المسرحيات تقدم فى الصباح والنهار لذلك كان يكتفى بضوء **النهار كإضاءة للمسرح لكن** عندما كان الأمر يتطلب إيحاء بزمن مغاير **للنهار فكانت البيرياكوتا** تستخدم بجوانبها الثلاثة لتحديد موعد وزمن الحدث، **فاللون الأبيض كان يستخدم** للإضاءة فى الصباح، والأحمر للظهر والأسود **لليل أيضاً كان الكورس** والممثلين الثانويين يستخدمون المشاعل لتوضيح **زمن الحدث أيضاً.**

الحيل المسرحية والآلات الفنية :

كانت **الضرورة تحتم** استخدام الكثير من الحيل المسرحية والآلات الفنية **لتحقيق بعض الخدع** المسرحية إلى تساعد على تجنب أداء ماقد يسئ

إلى مشاعر المتلقين على خشبة المسرح، أو لحسم الصراع وإنهاء المسرحية في وقت مناسب.

فعلى سبيل المثال كان يتم اعلان جرائم القتل عن طريق رواية أحد الممثلين لما يتم أثناء القتل، أو بأحداث صرخات من خلف باب الاسكينا مع وقوف ممثل أمام الباب يروى مايدور فى الداخل.

ثم بعد ذلك كانت جثث القتلى تحمل إلى اللوجيون أمـــام الجمـــاهير عند الضرورة أيضاً باستخدام بعض الآلات التى أعدت لذلك كالاكوكليمـــا وهى لوحة من الخشب على شكل نصف دائرة تدور حول محور مثبت بأحد طرفيها بحيث يمكن أن تدور حول أحد جوانب الاسكينا لتظهر الظهور على اللوجيون والعودة بالاختفاء خلف باب الاسكينا.

أيضاً كانت هناك إله تعرف بالاكسترا، وهى تشبه الاكوكليما لكنها مستطيلة الشكل تسحب وتتحرك على عجلات ويتم سحبها بما عليـــه إلـــى اللوجيون ثم إعادتها إلى مكانها ثانية.

أيضاً كانت هناك آلات الرفع التى تستخدم البكرات والأحبال لرفـــع الممثلين من على المسرح أو هبوطها من الابسكينون إلى اللوجيون لإنهـــاء أحداث المسرحية وهى ثلاثة أنواع.. الميـــشان تيولوجيـــون – كيرانـــوس وتختلف عن بعضها فى تقدمها التقنى فبينما الأولى تعتمد فى الرفـــع علـــى خطاف نجد الثانية تقوم قاعدة خشبية أما الثالثة فهى أسرع مـــن الأخـــرتين وأسهل فى الحركة.

كما استخدم المـــسرح الاغريقـــى أيـــضاً المـــستويات المرتفعـــة (البرتكابلات) على خشبة المسرح (اللوجيون) لتميز الممثلين خاصة هؤلاء الذين كانوا يشخصون أدوار الخطباء.

أيضاً استخدم الفنان الاغريقى المؤثرات الصوتية والمرئية المختلفة التى تساعد على مزيد من الجماليات للعرض المسرحى وتعمق المعنى العام للمسرحية.

فاستخدم (الكيرونوسكيبون) كمؤثر ضوءى لتصوير البـــرق وهـــو جهاز ثل البرياكوتا مدهون باللون الأسود من جانبين والثالث دهـــن بلـــون يشبه وهيج الشمس وعندما يدور المنشور بسرعة يوحى بتأثير البرق.

أما (البرنتيون) وهى مؤثر صوتى لتصوير أصوات الرعد ويتكون من عدد من الأوانى بها أحجار وعندا تقلب هذه الأوانى فى إناء كبير مـــن النحاس يسمع صوت يشبه صوت الرعد.

الأزيـــــــاء:

كانت الأقنعة والملابس وأغطية الرأس والأحذية من أهم العناصـــر التى أصابها التطور والتعديل والإضافة علـــى طـــوال تـــاريخ المـــسرح الإغريقى.

وكانت هناك مجموعة من الوظائف الهامة لمثل هذه الملابس أهمها:

١- تحديد نوع المسرحية:

فالقناع بتعبيره الثابت يعبر عن نوع المسرحية بما يرسم عليه مـــن تعبيرات.. الشر والحقد والحزن والأسى والفزع.. إلخ وهى التعبيرات التى تميز شخصيات المآسى (التراجيديا) أو تعبيرات الضحك و الفرح والسرور والبلاهة والسذاجة وهى التعبيـــرات المميـــزة للمـــسرحيات والشخـــصيات الكوميدية.

٢- تحديد مواصفات الشخصية:

فالقناع يمكن أن يحدد سن الشخصية ونوعها.. شــاب.. عجــوز.. امرأة أيضاً، الحالة النفسية للشخصية سعيدة.. حزينة..مجنونة.

٣- إمكانية القيام بأكثر من شخصية:

بفضل الأقنعة استطاع الممثل القيام بــأكثر مــن شخــصية مــن شخصيات المسرحية، خاصة الأدوار النسائية حيث كان الرجــال يقومــون بأدوار النساء فى ذاك الوقت، وكان القناع يصنع مــن الفلــين أو الخــشب والكتان والقماش ويغطى الرأس كلها وكان حجمه ثلاثة مرات حجم الرأس لاتساع مساحة المسرح وبذلك يحقق رؤية ما عليه من انفعال لمن يجلسون فى الأماكن المرتفعة البعيدة عن خشبة المسرح.

كما زودت فتحة الفم فى القناع بجزء على هيئة بوق يساعد علــى تضخيم الصوت ووصوله للمتلقى.

ولم يكن للشخصية الواحدة قناع بل تتنوع أقنعة الشخــصيات تبعــاً لتنوع المواقف والانفعالات التى يتطلبها الموقف.

الملابـــــــس:

عندما بدأ الإغريق فى تصميم الملابس•لمسرحياتهم خاصة التاريخية تعذر عليهم ذلك لعدم معرفة ماكان الأقدمون يرتدون من ملابــس، لــذلك حاولوا أن يطوروا من ملابس الحياة العادية المعاصرة بما يتلاءم مع وظيفتها الجديدة فى فن المسرح والتى لا تتعدى وظيفة القنــاع فــى تحديــد نــوع المسرحية وتحديد أهم سمات الشخصية.

وكان ايسخيلوس من أول من اهتم بملابس الممثل التراجيدى ووضع لها تقاليد كان من الصعب الخروج عليها وأهم قطع الملابس الإغريقية التى كانت تستخدم فى التراجيديا.

الشيتون:

وهو على شكل الجلباب العادى تمتد حتى القدم ذو أكمـــام طويلـــة والحزام يوضع تحت الصدر لا رتفاع الممثل عن المعتاد نتيجة لاســتخدامه الأحذية وأغطية الرأس المبالغ فى حجمها.

وكان الشيتون زاهى الألوان مزدان بنقوش ورســومات تعبيريـــة ومختلفة.

الهيماتيـــون:

وهو عباءة طويلة فضفاضة ترتدى على الشيتون وتتدلى من علـــى الكتف ويرتديها الرجال والنساء.

كلامـــــوس:

وهى عباءة قصيرة توضع على الكتف الأيسر وتــستخدم للرجـــال وكانت توضع تحت هذه الملابس حشوات ومساند تعرف بالكليومـــا لمـــلء جسد الممثل ليتناسب مع الأقنعة والأحذية فى الحجم.

أما فى الكوميديا فكان الزى واحد من اثنان إما فــضفاضا يعطـــى للمثل الحرية فى الحركة وجلباب ضيق يظهر تفاصيل جسم الممثل فى شكل مضحك مع استخدام حشوات لتعطى للممثل شكلاً كوميديا ساخراً.

أيضاً كانت هناك ملابس لبعض الأدوار الخاصة كالإلهة، والملوك، وكبار السن والرسل والجنود، إما غطاء الرأس والحذاء فكانــت تــستخدم أغطية رأس مناسبة فى التراجيديا تساعد على ضخامة الجسم وإعطاء الهيبة للمثل وكان غطاء الرأس المعروف بالاونكس على شكل ضفائر من الشعر مرتفعة أما الحذاء (كوتهرنس) فهو مصنوع من الخشب له نعل مرتفع.

وذلك بعكس المسرحيات الكوميدية فكان غطاء الرأس والحذاء يساعدان الممثل على اكتساب السمة الكوميدية ، وخفة الحركة.

فغطاء الرأس (سفانيه) عبارة عن باروكة بدون ارتفاع والحذاء مصنوع من الجلود والألياف النباتية دون ارتفاع.

هذا بالنسبة للشخصيات الرئيسية أما بالنسبة للأدوار الثانوية فكانوا يستخدمون الأقنعة والملابس العادية دون الإضافة لحجم الجسم... وكانت الأقنعة تساعد على تجسيد الشخصيات الحيوانية والخيالية، والعادية لمن يقومون بدور الشعب أو ملابس على هيئة أقنعة حيوانية لمن يقوم بدور أحد الحيوانات أو الطير.

ملاحظات حول التمثيل:

أصبح الآن للممثل مسرحه وأزياءه وأقنعته والنص المسرحي ولم يبق له إلى أن يترجم هذه العناصر إلى فعل مرأى أمام الجمهور، وكان أداءه هو المعبر مابين كل هذا التطور التقنى والأدبى وبين الجمهور الذى تمتلئ به ساحة المشاهدة أو الفرجة، وفى عدم وجود أجهزة لتكبير الصوت ماعدا ذاك المزود به القناع عند فتحه الفم لذلك كان على الممثل أن يهتم بصوته وبأدائه وبتلوين الصوت حتى يمكن له أن يتناسب مع الشخصيات التى يؤديها خاصة وأن الممثل يقوم بأداء أكثر من شخصية.

كان الممثل الإغريقى ذو صوت قوى معبر قادر على الغناء والإنشاد يعتمد على المبالغة فى الإشارة والحركة المعبرة والصوت الجهورى كالخطباء والحركة بطيئة وقورة مبالغ فى إشارتها وتعبيراتها وهذا مايميز الأداء الكلاسيكى فى المسرح والذى يستخدمه البعض حتى الآن.

أما الكوميديا فهى لم تكن تحتاج لأكثر من مبالغة فى الحركة والسخرية، الحركة الخفيفة النشطة والسخرية من الأنماط التى تقوم بأدوارها الشخصيات.

وكانت هناك أيضاً بجانب الشخصيات الرئيسية سواء فى التراجيديا أو الكوميديا مجموعة من ممثلى الأدوار الثانوية (الكومبارس) الذين يقومون بدون الجنود أو المرافقين ويظهروا عل اللوجيون بشرط أن يظلوا صامتين بدور كلام.. وهؤلاء غير الكورس أو الجوقة التى كانت تحتل الأوركسترا أو يقومون بالأداء الجماعى سواء فى الحوار أو الأغانى أو الرقصات، وكان اللكورس قائد له منزله الممثل.. وكان الاوركسترا بالكورس واللوجيون بممثليه يتبادلا أداء أجزاء المسرحية (سواء) فى الكوميديا أو التراجيديا) وعندما كانت الاوركسترا هى التى تتحدث أو تغنى بصمت اللوجيون، وعندا يأخذ اللوجيون الكلمة يصمت الأوركسترا ويعطى الكورس ظهورهم للمتلقين لزيادة التركيز على مايدور فوق خشبة المسرح.

وقد نال عدد الكورس الكثير من التطور فبعد أن كان يتراوح مابين ٢٠-٥٠ جاء ايسخيلوس وحدده بإثنى عشر زادهم سوفوكليس إلى خمسة عشر فرداً، ثم جاء يوربيديس فجعل أنشودة الكورس منفصلة تمماً عن المسرحية، أما الإخراج فقد كان يقوم به الشاعر المؤلف والذى كان يقوم أيضاً بتدريب الراقصين والمنشدين.

هذا هو المسرح الاغريقى نشأته معماره- ثقافته فماذا عن الدراما ذاتها كأدب.. ماذا عن التراجيديا والكوميديا هذا ماسوف نتعرض له فى الجزء الباقى لنا من دراسة المسرح اليونانى.

التراجيـــــــديــــا:

واحدة من أهم شقى الدراما كما قنن لها أرسطو فى كتابه فى الشعر والذى كتبه فى وقت غير معلوم قبل عام ٣٢٣ق.م إلا أنه لايــزال مــدخلاً مفروضاً على الباحث المحدث الذى يعالج مسائل التراجيديا.

والتراجيديا من خلال هذا الكتاب ومن خلال ماقنن لها أرسطو تعتبر أهم الأشكال الدرامية ، وقد قنن لها الفليسوف اليونـــانى الكبيـــر أرســـطو (٣٨٤-٣٢٢ق.م). استناداً على تراث المسرح اليونانى السابق والمواكـــب لوجوده، وكان مثاله الأعلى فى التطبيق الشاعر اليونانى الكبير سوفوكليس فى المقام الأول، وغيره من الشعراء إذا لزم الأمر.

والتراجيديا كما قنن لها أرسطو وماسوف نعرضه فى ايجاز هنا هى أحد الأشكال الدرامية، ولما كانت الـــدراما محاكـــاة لأفعـــال شخـــصيات، والشخصيات تكون بالضرورة اما فاضلة أو رديئة، والفـــن عنـــد أرســـطو يحاكى مايجب أن يكون لا ماهو كائن، لذلك فإن المحاكاة فى الدراما تكون لأناس أو شخصيات أفضل مما نعهدهم فى الحياة، أو أسوأ ممـــا هـــم فـــى الواقع.

بمعنى أن الموضوع فى الدراما هو الإنسان وهو فى حالـــة فعـــل يعكس صفاته وأخلاقه، والتى يجب أن تحاكى فى الدراما بالصورة التى هى أفضل مما هى عليه فى الواقع المعتاد، وهذا موضوع التراجيديا، أو تكـــون أسوأ ما هى عليه فى الواقع وهذا موضوع الكوميديا.

وعلى هذا يعرف أرسطوا التراجيديا بأنها:

"محاكاة لفعل جاد، تام/ فى ذاته، له طول معين فى لغة ممتعة، لأنها متنوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى، وتتم هذه المحاكاة فى شكل درامى لا فى شكل سردى، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير.

يحدد أرسطو هنا فى هذا التعريف أركان التراجيديا والتى تميزهـا عن غيرها من الأشكال الأدبية الشعرية وهذه الأركان هى :

موضوع المحاكاة:ويتمثل فى الأفعال الإنسانية .

مادة المحاكاة : وتتمثل فى عرض مباشر أى درامى أو تمثيلى.

هدف المحاكاة :ويتمثل فى تحقيق التطهير نتيجة للانفعال بالشفقة والخوف.

هذه أهم أركان التراجيديا والتى تميزها عن الملحمة أو الكوميـديا مثلاً، أيضاً وضع أرسطو مجموعة من الشروط التى تحـدد ذلـك الفعـل المحاكى فى التراجيديا، والذى اشترط أن يكون فعلاً جاداً ، ومعنى الجديـة هنا كما يقول ابراهيم حماده " مناقضة ماهو هزلى، ومن ثم يمكن وصـفها بالأهمية أو الخطورة وعظم الشأن" وهذه الصفة فى اليونانية تعنى الخلـق النبيل، لذلك يمكن القول مع البعض بأن التراجيديا هى محاكاة لفعل نبيل .

أما تمام الفعل فيعنى أن يكون الفعل مستقلاً بذاته كامل فى أحداثـه وجوانبه بشكل متكاملٌ له بداية ووسـط ونهايـة يحمـل داخلـه عوامـل استمراريته وتطوره من البداية إلى النهاية، أما بالنسبة لطول هذا الفعل فهو الطول المناسب لكى يؤثر الفعل، بأحداثه فى مصير الشخصيات الرئيـسية التى تتأثر بهذا الفعل، ويتم التحول فى مصيرها ذلك التحول الذى يحدث مع نهاية المسرحية.

ونتيجة لهذا التحول تحقق الشفقة والخوف، الشفقة بما يحسه المتلقى تجاه الشخص النبيل الذى يعانى ويقاسى فى محنته، والخوف من المـصير الذى وصل إليه ويمكن أن يصيبنا إن كان قد أصاب البطل.

ونتيجة للشفقة والخوف يتم التطهير، والتطهير واحـد مـن أعقـد المصطلحات التى وردت فى أقوال أرسطو واجتهد كثير من الشراح والنقاد فى تفسيره ومن أهمها التفسيرات التى تناولت القول الذى يشير إلـى أنـه

"عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل ا لمأسوى فإنه يتعلم عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة، إن أفعال البطل الشرير مهلكة ومن ثم يتجنبها فى حياته.

هذا عن أركان التراجيديا، أما أجزائها البنائية فإن أرسطو يحـددها بست أجزاء كمايلى:

" فى كل تراجيديا كوحدة كلية ستة أجزاء، هى التى تحدد صيغتها الخاصـة وقيمتها النوعية، وهذه الأجزاء هى :

١- الحبكة. ٢- الشخصية ٣- اللغة . ٤- الفكر

٥- المرئيات المسرحية ٦- الغناء.

والحبكة هى ترتيب الأحداث فى الزمن، هى التنظيم العام الأجـزاء المسرحية وترتيبها إلى بعضها فى أسلوب ما ويعتبرهـا أرسـطو أعظـم الأجزاء الكيفية أهمية فى بناء التراجيديا، والحبكة مصنوعة من الأحداث أو الأفعال التى تقوم بها الشخصيات وما تفكر فيه، وما تشعر به وعلـى هـذا يمكن القول بأن عادة الحبكة هى الشخصية ومادة الشخصية الفكر.

وتخضع الحبكة فى بناءها لشرط أن تكون كاملة، ويقول أرسـطو والكامل هو ماله بداية، ووسط، ونهايةـ والبداية هى التى لاتعقب بـذاتها أى شئ بالضرورة ولكن يعقبها بالضرورة شئ آخر، أو ينتج عنها، والنهاية على النقيض من ذلك فهى التى تعقب بذاتها بالضرورة شيئاً آخر، ولكـن لاشئ أخر يعقبها، أما الوسط فهو مابذاته بعقب شيئاً أخر بالضرورة كمـا يعقبه شئ آخر.

على ذلك فالحبكة جيدة البناء يكون لها بداية ووسـط ونهايـة، أى تشكل فعلاً كاملاً.

ويجب أن يكون للحبكة طولاً مناسبا يتناسب مع قدرة المشاهد وإن

كان هذا لايدخل في نطاق النظرية الشعرية، لكن على العمـــوم يعــرف أو يحدد أرسطو الطول المناسب بأنه "الحد الصحيح والكافى للحبكة، هو الطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل خلال سلسة من الأحداث الممكنة أو الحتمية من حال الشقاوة إلى حال السعادة، ومن حال السعادة إلى حال الشقاوة .

بمعنى أن الطول الأمثل، هو الذى يتفق مع وحدة الحدث ويكفـــى لا جراء عملية التغيير فى حظ البطل.

ووحدة الحبكة هذه أو وحدة الحدث من المواصفات الهامة بالنـــسبة للحبكة وهى كما يقول أرسطو" أن وحدة الحبكة الدرامية لاتتمثل كما يعتقـــد البعض فى كون موضوعاتها تدور حول شخص" لأن فى حيـــاة الـــشخص الواحد العديد من الأحدث التى قد لاتترابط بقانون الاحتمال.. لذلك فمحاكاة الفعل فى الحبكة (يجب أن تعرض فعلاً واحداً، تاماً فى كليته) وأن تكـــون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً حتى أنه لو وضع جزء فى غير مكانه، أو حذف فإن الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب وذلك لأن الشئ الـــذى لايحدث وجوده أو عدمه أثراً أو فرقاً ملموساً لايعتبر جزءاً عضوياً فى الكل التام.

إذاً فوحدة الموضوع أو الحدث فى نظر أرسطو هى أحد خصائص الحبكة الجيدة التى يجب أن تكون مترابطة بأجزائها، تدور حـــول حادثـــة واحدة فى حياة الشخص محور الحدث، وتخضع فى نفس الوقـــت لقـــانون الاحتمال والممكن فمهمة الشاعر فى نظر أرسطو " ليست روايـــة مـــاوقع فعلاً، بل مايمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن أما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية والحتمية والاحتمال قاعدتان يحددان المنطق الفنى الذى يربط الأحداث برباط داخلى دون أن يترك اى شئ للمـــصادفة ذلـــك أن الفعـــل الدرامى يفقد مصادقتيه لو كثر مابه من مصادفات لكن بخـــضوعه لمبـــدأ الاحتمال والحتمية يكون مقنعاً قابلاً للتصديق.

وفى هذا الصدد يفضل أرسطو المستحيل المحتمل على الأمر الممكن غير المحتمل فمن الممكن أن ينشئ الشاعر المسرحى عالماً وهمياً بكل أناسه ومواقفه، ومغامراته الخارقة ويستطيع بألمعية معالجته، ودقة تفصيلاته وتتابع أحداثه تتابعاً سببياً- أن يهيأ الأمور للحدث كما لو أنها حدثت فعلاً فى الواقع.

أما الشخصية فهى مادة الحدث أو الحبكة، والشخصية تعنى الأخلاق أو الجانب الأخلاقى الذى يصدر عن الشخصية ويحدد نوعية أراداتها وقراراتها العقلية ومن هنا يكون الفعل أهم من الشخصية ، لأنه هو الذى يصيغها فالشخصية تتخلق من الأفعال المتكررة تكرار العادة، ومن تأثيرات الظروف المحيطة بها وكلها عوامل محركة لها.

وهذا الشخص أو البطل التراجيدى كما يقول أرسطو "ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل، والذى يتردى فى السعادة والتعاسة لا لسبب رذيلة أو شر ولكن لسب خطأ ما أو سوء تقدير" الهمارتيا" انه يجب أن يكون أحد المشهورين جداً أو الناجحين مثل أوديب.

فالبطل التراجيدى إذا كما يعرفه أرسطو ويوافق على هذا ابراهيم حماده:

لايكون انساناً مكتمل الصفات الخلقية كالملائكة. وليس بالسئ كالأشرار وإنما هو انسان فاضل، جاد، يدفع إلى الشقاء دفعة بسبب عدم إدراكه الكامل لابعاد مشكلة تواجهه مما يجعله يخطئ فى الحكم أو يسئ التقدير.

وهذا الخطأ قد يكون بسبب جهل البطل بحقيقة مادية أو وضع ما، أو التسرع بإبداء الرأى أو التهاون فى تمحيص الرأى.

وتمتاز الشخصية التراجيدية لدى أرسطو بالمميزات التالية:

١- الصلاحية الدرامية:

أن تكون الشخصية صالحة درامياً أو مؤثرة، وتكـــون مـــؤثرة إذا قامت باختيار مؤثر بمعنى أن القيم الإنسانية التى تفصح عنها فى أفعالهـــا تدل على أم هذه الشخصية هى صاحبة الإرادة والاختيارات التـــى تكـــون طبيعتها.

٢- الملائمة أو صدق النمط:

بمعنى أن الشخصيات يجب أن تكون متسقة مع طبيعة نمطيتها اى تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفى والاجتماعى .

٣- مشابهة الواقع:

بمعنى أن تكون الشخصية متشابهة مع الواقع واتفق مع هذا القـــول بمعنى أن تكون الشخصية لها نماذج فى واقع الحياة.

٤- ثبـــات الشخصيـــة:

أو اتساقها مع ذاتها طوال المسرحية.

بمعنى أنها لا تتأثر بالتغيرات المفاجئة التى قد تتعرض لها .

اللغـــــة:

من أهم الخصائص الدرامية التى يجب أن تتوافر فى اللغة الدرامية:

١- الوضوح.

٢- التعبير عن الأفكار المطروحة فى المسرحية.

٣- المناسبة للشخصيات.

٤- التأثير المناسب فى المتلقى.

الفكـــــر:

وهو العنصر الذهنى الذى يتدخل فى كل تصرفات الشخـصيات ، وهى يتمثل فى كل ما تقوله الشخصيات وماتفعله ويتجلى فـــى مـــشاعرها وتأملها وقدراتها العقلية واختباراتها وبهذا يعد الفكر المادة الأساســية التـــى تصاغ منه الشخصية الدرامية.

المرئيات المسرحية:

تعتبر المرئيات المسرحية أقل الأجزاء الكيفية أهمية فـــى العمليـــة الدرامية، بينما تصبح تلك المرئيات من أهم عناصر العرض المسرحى.

والمرئيات المسرحية تدل على كل عنـــصر مرئـــى فـــوق خـــشبة المسرح من المناظر والأثاث والملابس، والإضاءة والمكيـــاج، والحركـــة، وكل فعل حسى يصدر عن الشخصية يعتبر جزءاً من المرئيات المسرحية.

وينبغى لنا فى دراسة التراجيديا وصف أجزائها الكمية والأجـــزاء الكمية للتراجيديا (النص) كما يصفه أرسطو تتكون من:

١- المقدمة :

(البرولوج) وهو كل الجزء الذى يسبق دخول الجوقة.

٢- المشهد التمثيلى:

(أبيسود) وهو كل الجزء الذى يقع بين نشيدين تامين مـــن أناشـــيد الجوقة.

٣- المخـــرج:

(أكسودس) وهو كل الجزء الذى لايسبقه نشيد من أناشيد الجوقة.

٤- غناء الجوقة:

وهو ينقسم بدوره إلى نوعين:

أ - المدخل (البارودوس) وهو كل النشيد الابتدائى للجوقة.

ب- المنشد (الاستاسيمون) وهو أغنية جماعية تؤديها الجوقة.

وهذه هى الأجزاء العامة للتراجيديا اليونانية.

ومن أشهر شعراء التراجيديا اليونانينة:

١- ايسخيلوس ٢- سوفوكليس ٣- يوريديس

وسوف نتناول كل منهم بنبذة قصيرة عن حياته وأعماله.

ايسخيلوس:

ولد ايسخيلوس بن ابو فوريون سنة ٥٢٥ ق.م من أسـرة عريقـة ارستقراطية قضى ايسخيلوس طفولته وصباه فى قرية صغيرة (اليوسـس) كانت معروفة بارتباطها بعبادة الآلهة ديمتـر آلهـة الزراعـة والـزواج والخصب البشرى لذلك نشأ شاعرنا متـدينا ومتـأثرا بـالطقوس الدينيـة وأسرارها التى كانت تؤدى كل عام وفى مسرحيته الضفادع إشارة إلى تدينه هذا حين نجده يبتهل بصلواته إلى الآلهة ديمتر.

لقد عاش ايسخيلوس عصر الأفكار العظيمة والانجازات الكبيرة فى صدر شبابه عاصر موجة الحماس الاصلاحى التى عمت أثينا أمـا فتـرة رجولته لتتفق مع أعظم وأجل مرحلة فى تاريخ أثينا وهى مرحلة الحـرب الفارسية والتى شارك فيها.

أما عن تأليفه الشعر، فلقد أشاع وهو صبى أن الإلـه ديونيـسوس ظهر له فى إحدى الليالى أثناء حراسته لكروم والده، وطلب منه أن يـنظم تراجيديا الأمر الذى أعطى كتابته أمراً مقدساً وبصرف النظر عـن مـدى

صدق هذه المقولة فإن ايسخيلوس قد كتب التراجيديا فى سن مبكـــر وكـــان أول عرض له سنة ٤٩٩ (ق.م) وهى السنة التى يقال بأن المقاعد الخشبية التى كانت يجلس عليها المتفرجون قد انهارت فيها مما دعا إلى التفكير فى بناء المسرح الحجرى.

ولقد توفى ايسخيلوس فى جيلا سنة ٤٥٦ ق.م ويقال انه كان جالساً يكتب على جبل عندما حلق نسر ضخم كان يحمل بـــين مخالبـــه ســـلحفاة، واعتقد النسر أن رأس ايسخيلوس الأصلع صخرة فرمى عليها النسر فريسته ما دعا تحطيم الفريسة لرأسه وإن كانت هذه المقولة مشكوك فيها.

أعمالـــــــه:

كتب ايسخيلوس حوالى ٩٠ مـــسرحية وصـــل منهـــا ٧٩ وســـبع مسرحيات يعتقد أنها من بين أعماله المبكرة.

المسرحيات هى :

١- الضارعات أو المستجيرات ٤٩٠-٤٧٠ ق.م

٢- الفـــــرس ٤٧٢ ق.م.

٣- السبعة ضد طيبة ٤٦٧ ق.م

٤- بروميثيوس.

٥- أجا ممنون ٤٥٨ ق.م

٦- حاملات القاربين ٤٥٨ ق.م

٧- آلهات الرحمة (الصافحات)

والمسرحيات الثلاثة الأخيرة تعتبر الثلاثية الوحيدة التى بقيت لنا من التراث اليونانى وهى تعرف بالأوريستيا نسبة إلى بطلها اوريست.

حرفته وفكره:

يعتبر ايسخيلوس أحد الشعراء الأفذاذ الـذين أثـروا فـي تطـور التراجيديا اليونانية والدراما بصفة عامة، فهو الذى أسـس الممثـل الثـانى وبذلك وضع أهم ملامح التراجيديا.

وقد استفاد من هذا الممثل الثانى على تعميق الشكل الـدرامى فـى عرض الحدث بدلاً من الشكل السردى، وقد أثر ذلك بالضرورة علـى دور الكورس الذى بدأ يتقلص ليأخذ الحوار الدرامى بين الشخـصيات مكانتـه اللائقة.

كان أيسخيلوس كغيره من الشعراء القدامى ممثلاً ومديراً مـسرحياً، كان يؤلف المسرحية ويشرف على اخراجها ويلعب دورها الرئيسى ، ولـم تكن أصالته وقوته الخلاقة فى هذا المجالات المسرحية بأقل من أصالته فى التأليف المسرحى، وإن شملت أيضاً المجال المـسرحى فـابتكر الأزيـاء المسرحية الخاصة بالممثلين التراجيديين لإكسابهم مظهراً جميلاً ووقاراً فوق المستوى البشرى، ففى أرجلهم نعال خشبية سميكة وعلى رؤوسـهم أقنعـة مصوراً عليها سمات العظمة والجدية واستمر هذا الزى لفترة طويلة.

أيضاً أثر إضافة الممثل الثانى على مساحة خشبة المـسرح التـى أصبحت أكثر اتساعاً، كما اهتم بالتأثير التشكيلى المرئى للمسرح لذلك كان أول من استخدم الملحقات المسرحية للمنظر كالتماثيل أو أشياء تمثل المقابر والمذابح الإلهية .

كما كان يقوم بتدريب الجوقات وابتكار حركات وأشـكال جديـدة للرقصات.

مصدر المسرحيات:

إن موضوعات مسرحيات ايسخيلوس فيما عدا الفرس مستمدة مـن

الأساطير والبناء الدرامى لديه بسيط كبساطه الشخـصية والحـدث متقـدم ومتطور للأمام تتخلله مقطوعات غنائية طويلـة قـد تكـون أطـول مـن الحواريات القصيرة التى تتخللها.

أما شخصياته الأسطورية فقد كان يعالجها بكثير من الاحترام مـن منطلق أن على الكاتب المسرحى أن يقدم الشخصيات المثالية حتى يـسمو بفكر المتفرج.

وحواره كان ملائماً للشخصيات نبيلاً فى ألفاظه وإن كان البعض قد عاب عليه إيهام بعض الجمل.

سوفوكليـــــس

ولد سوفوكليس فى خريف عام ٤٩٧ق.م فى قرية (كولونوس) التى كانت تبعد عن العاصمة بحوالى ميل وقد نال قسطاً مـن التعلـيم بجانـب دراساته للموسيقى والرقص ويدعى الـبعض أنـه تعلـم التراجيـديا مـن ايسخيلوس، وقد يكون من المحتمل تأثره بايسخيلوس، وقد ظهر سوفوكليس كشاعر تراجيدى سنة ٤٦٨ق.م وكان عمره ٢٨ عاماً، وفاز حينها بالجائزة الأولى كما فاز بها حوالى ١٨ مرة فى أعياد ديونيسيوس وجوائز أخـرى نالها فى عيد اللنايا.

ويبدو انه قد كتب عدداً كبيراً من المسرحيات تبلغ كما يقدر البعض ١٠٤ مسرحية والبعض الآخر ١٢٠ مسرحية بقى منها سـبع مـسرحيات، ١١٠ عنواناً. ولقد مات سوفوكليس فى خريف ٤٠٦.

أعماله الباقيـــة:

وقد بقى من أعماله سبع مسرحيات كاملةهى:

١- أجاكس – آيساس ٤٤٧ ق.م

٢- انتيجونا ٤٤١ ق.م

٣- الملك أدويب فى كولونوس.

٤- أوديب ملكاً ٤٣٠ ق.م

٥- نساء تراخيس–التراخسيات ٤١٠ ق.م

٦- اليكترا.

٧- فيلوكتيس.

تجديدات سوفوكليس على التراجيديا:

لعل أهم تجديداته هو ابتكار الممثل الثالث استكمالاً لما بداه ايسخيلوس كما عمل على تقليص دور الجوقة، فقد كان وجود اثنين من الممثلين فقط يعطى الفرصة للجوقة لكى تشكل جزاء كبيراً فى المسرحية لإعطاء الممثلين الفرصة لاستبدال ملابس الشخصيات.. لكن هذه الصورة قد اختفت بابتكار الممثل الثالث وأصبح الكاتب المسرحى قادراً على أن يحصر الحوار داخل حدود المسرحية.

وبدأت الجوقة تفقد أهميتها شيئاً فشيئاً لأن الحوار التقليدى القديم بين الجوقة والممثل قد تلاشى ولم يبقى منه إلا القدر اليسير وأصبحت الأناشيد الجماعية تعالج كفواصل استراحة بين المشاهد التمثيلية وترتب على هذا أن ازدادت مساحة الحوار وأصبح أكثر قدرة على المساهمة فى البناء الجيد للأحداث، كما تنوعت الشخصيات وأصبحت أكثر تشويقاً وعمقاً.

التغير الثانى الذى أدخله سوفوكليس، هو عدم الارتباط بالموضوع الواحد للثلاثية التى كانت تقدم فى الاحتفالات المسرحية لقد فضل سوفوكليس أن يقوم بمعالجات لموضوعات مختلفة فى الرباعية التى يقدمها.

وهذا جعل المسرحية أكثر طولاً وأكثر امتلاء بالأحداث باعتبارهـا كلا متكاملاً أما بالنسبة للمعدات فإن سوفوكليس قـد حـاول أيـضاً فـى المضمون أن يجعل الشخصيات أكثر إنسانية لكن دون المـساس بعظمتهـا المثالية ولقد نجح فى هذا وأصبحت حقيقة الانسان وعواطفـه وحركاتـه، المختلفة تشكل الجانب الرئيسى فى التراجيديا وتبعاً لذلك التحول احتفظـت الشخصيات ببعض الجلال والقوة التى تميزت فيها الشخـصيات البطوليـة القديمة مع قربها من الطبيعة الانسانية، وبالطبع أثر هذا علـى لغـة هـذه الشخصيات التى جاءت قوية وجميلة وبسيطة، فى نفس الوقت أيضاً يعتبـر سوفوكليس أول من أدخل المناظر المسرحية المرسومة إلى المسرح ورفـع عدد أفراد الجوقة من اثنى عشر إلى خمسة عشر فرداً كما قـام بتعديلاتـه أيضاً على الأزياء والاكسسوار (الملحقات).

يوربيديـــس

يعتبر يوربيديس واحد من أهم الشعراء المجددين فى بناء التراجيديا اليونانية وواحد من أهم من أضافوا إلى تقنية المسرح أيضاً.

ولد يوريديس فى فيلي بسلاميس عام ٤٨٠ ق.م من أسرة طيبة ذات ثراء مكنة من التفرع للأدب.

كان يوربيديس مهتماً بالشعر والفلسفة وكان صـديق لكثيـر مـن الفلاسفة خاصة أصحاب المذهب السوفسطائى والذى اثر على كثيـر مـن أعماله كما أثر على فكر الشاعر ذاته.

فقد كان يوربيديس يرفض بعض الأساطير القديمة وظهر هذا فـى بعض أعماله التى تسخر من شهوات وغدر الآلهة بالبشر كمـا تـرد فـى الأساطير.

وقد كتب يوربيديس التراجيديا وهو فى سن مبكرة الثامنة عشر من عمره ولكن لم تقبل أى مسرحية له إلا عندما بلغ الثلاثون من عمره، وقــد كتب مالا يقل عن تسعون مسرحية (حوالى اثنين وتسعين مسرحية) معروف منها حتى الآن حوالى ثمانون عنواناً وكان له فى مكتبــة الإســكندرية ٧٨ مسرحية منها ثمان مسرحيات ساتيرية.

واشتهر عن يوربيديس عدائه للمرأة ومهاجمتها لها وقد قيل أيضاً أن بعض النسوة اجتمعن وقررن تدبير مؤامرة لقتله، وإما يعدل عن مهاجمتهن فى مسرحياته، وقد مات يوربيديس عام ٤٠٧/٤٠٦ قبل الميلاد. وهو فــى الثامنة والسبعين من عمره.

أعماله الباقيــــة:

لم يبق من أعماله غير تسعة عشر مسرحية من أهمها:

١- السست ٤٣٨ ق.م ٢- ميديا ٤٣١ ق.م

٣- هيبوليتس ٤٢٨ ق. ٤- انتروماك ٤٢٦ ق.م

٥- الضارعات ٤٢١ ق.م ٦- اليكترا ٤٠٣ ق.م

٧- أورست ٤,٨ ق.م

٨- عابدات باخوس (الباخوسيات) ٤٠٥ ق.م ظهرت بعد وفاته.

إضافــــاتــــه:

إضافات على البرولوج

اهتم يوربيديس بالبرولوج الذى أصبح من أبرز ملامــح مؤلفاتــه التراجيدية وكان يقدم البرولوج على لسان شخصيته قد تكون لهــا علاقــة مباشرة بالأحداث التالية أو ليس لها بها أى علاقة لتخبر المتلقــين بــبعض المعلومات التى يجب أن يعرفونها منذ البداية ثم يعقــب هــذا المونولــوج بديالوج (ى حوار بين شخصين).

إضافاته على التقنيات المسرحية:

من أهم إضافاته فى مسرحه ما يعرف الآله الإلهية والتى استخدمها فى اثنى عشر مسرحية ويعتقد البعض أنه كان يلجأ إلى هذه الآلهة كحيلـــة تكتيكية لينهى بها الأحدث بينما البعض يبرز استخدامها بأن يوربيديس كان يكتب المسرحيات لتمثل لا تقرأ لذلك كان يهتم بتكنيك المسرح وحيله ودليل هذا استخدامه المناظر بشكل كبيرعن سابقيه.

الجوقـــــــة:

أيضاً وضع يوربيديس بصمات التجديد على الجوقة، وكانت الجوقة فى مسرح يوربيديس أما من أصـــدقاء البطـــل أو أعوانـــه أو خدمـــه، أو شخصيات رئيسية ترتبط بحبكة المسرحية أحداثها كمـــا فـــى الباخوســـيات والضارعات.

هذا عن التراجيديا وأعلامها.. أما الكوميديا وهى القسم الثانى مـــن الدراما الإغريقية ، فقد سبق القول بأنها نشأت من خلال الأناشيد الماجنـــة التى كانت تقدم فى الاحتفاليات الشعبية بالأهلة ديونيسيوس.. أما عن بـــاقى جوانب الكوميديا فهذا ماسوف نتعرض له فى الجزء الباقى من هذا الفصل.

الكوميديـــــا:

كانت المسابقات الررامية التى تقام فى أعياد اللينايا يغلـب عليهـا العروض الكوميدية وكان يتبارى ثلاثة من شعراء الكوميديا فى هذا العيـد وصلوا إلى خمسة فى القرن الرابع ق.م، وكانت المسرحيات الكوميديا التى تقدم فى هذه المناسبة تعالج موضوعات معاصرة لفتـرة تقـديمها خاصـة الموضوعات ذات الطابع السياسى والأدبى أو تلك التـى تتنـاول قـضايا اجتماعية أو قضايا السلم والحرب.

أيضاً كانت المسرحيات الكوميدية تتناول الشخصيات الشهيرة فـى المجالات المختلفة بالتذور والسخرية.

والكوميديا فى نظر أرسطو هى محاكاة لأشخاص أردياء، أى أقـل منزلة من المستوى العام، ولاتعنى الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالـة وإنما تعنى نوعاً خاصاً فقط هو الشئ المثير للـضحك الـشئ الخـاطئ أو الناقص الذى لايسب للآخرين ألماً أو أذى.

وهكذا يحددث أرسطو المقصود بالفعل المحـاكى فـى الكوميـديا ويشترط أن يكون هذا الفعل مثيراً للضحك لأنه أولاً صادر عن أناس دون المستوى العام للبشر ويتميزا بالقبح والنقص، الذى يتمثل فى عيـب خلقـى جسمى أو عيب سلوكى أو هما معاً.. لكن بالقدر الذى يسبب الـضحك دون أن يصيب المتلقى بالألم أو الضيق لمشاهدة مثل هذه العيوب.

أما بناء الكوميديا الخارجي..

كانت الكوميديا تتكون من :

١- **البرولوج....** وهى المقدمة أو المشهد الافتتاحى الذى يقدم للمتلقين تعريفاً مرحاً مضحكاً عن موضوع المسرحية.

٢- **الباردوس ...** (أنشودة المدخل).. وبعد انتهاء البرولـوج تـدخل

الجوقة والتى كانت تتكون من أربعة وعشرين فرداً مقنعين.. وهم ينشدون أنشودة البداية أو المدخل .

٣- **الآجـــون (المحاورة):** وهو مشهد غنائى عبارة عن جـدل أو تحاور مسرحى بين مجموعتين الأولى تقف فـى صـف الفكـرة السابق طرحها فى البرولوج والأخرى ضد هذه الفكـرة ويكـون الانتصار دوماً لمن يقف فى صف الفكرة الرئيسية وتشارك الجوقة المتلقين بانقسامها فريقين فريق يقف بجانب كل رأى.

٤- **البرابيسيس:** وهو المواجهة بمعنى أن الجوقة وقائـدها تواجـه المتفرجين وتتقدم نحوهم ثم تنشد لهم أنشودة أو سلسة من الأناشيد كتبها الشاعر مؤلف المسرحية .. وتكون هـذه الأغنيـات غيـر مرتبطة بموضوع المسرحية أو مرتبطة بشكل وهى بهـا، وفـى الإمكان اعتبار البرابيسيس استراحة قد تكون واحدة أو اثنين كمـا فى بعض المسرحيات.

٥- **الابيزود...** المشهد التمثيلى: وهو عبارة عن مشهد تمثيلى، أو فعل تمثيلى ويختلف عدد هذه الفصول من مسرحية لأخرى.

٦- **الاكسودس:** وهو الجزء الأخير من المسرحية الكوميديـة وفيـه تتحقق الفكرة الطريفة التى سبق طرحها فى البرولوج وفى النهاية السعيدة التى تسمى بالكاموس ويجتمع شمل المرأة أو الرجـل أو يقام حفل كبير.

ومن أهم كتاب الكوميديا الإغريقية الشاعر ارستوفاينز والذى سوف نختـتم هذا الجزء بنبذه عن حياته وأعماله.

ارستوفانيز

يعتبر واحد من أبرز كتاب الكوميديا اليونانية وقد ولد حوالى عـــام ٤٤٥ ق.م فى أحد ضواحى أثينا.

وقد كتب حوالى أربعون مسرحية لم يبـــق منهـــا إلا أحـــد عـــشر مسرحية كوميدية من أهمها:

١- السحب ٤٢٣ ق.م

٢- الزنابير ٤٢٢ ق.م

٣- السلام ٤٢١ ق.م.

٤- الطيور ٤١٤ ق.م.

٥- الضفادع ٤٠٥ ق.م.

٦- برلمان النساء ٣٩١ ق.م.

وتمتاز أعمال ارستوفانيز بالهجاء اللاذع الذى يأخذ شكل الجديـــة، وموضوعاته معاصرة، وهو يعتمد على الكاركاتيريا فى تناول الموضوعات أو الشخصيات وهو يمزج فى صور حواره مابين الشعر الجميـــل وبـــذئ القول وبين ماهو جاد وماهو منحط هزلى:

هذا عن الدراما فى اليونان القديم والتى بدأت تفتقد مكانتها وقدسيتها بتدهور الحضارة اليونانية على يد الرومان الذين ملكوا مسرحاً أقـــل فـــى القيمة والجودة والخبرة، وهو الذى عرف بالمسرح الرومانى والذى ســـوف نتناوله فى الفصل القادم.

انهارت دولة الإغريق من جراء عواصف الحوادث والانحلال الداخلى وبدأ نجم الدولة اللاتينية فى الصعود والظهور وإن كانت الدولة الجديدة قد تفوقت سياسياً وعسكرياً، إلا أن الدولة المنهارة استمرت فى الحافظ على ثقافتها بعكس الكثير من الأمم التى تنهار ثقافتها مع انهيارها السياسى والعسكرى .

لذلك عندما بدأ نجم الرومان فى الصعود كانوا فى حاجة إلى النسق والبنية الثقافية اللازمة لتشيد حضارة الامبراطورية الناشئة، فلم يكن أمامهم سوى الحضارة اليونانية التى حاولوا أن يستثمروا مابقى من ثقافتها لإقامة حضارتهم.

كان الرومان بطبعهم رجال حرب ومدنية وعمران، لكن حظهم من الصفات العقلية المبدعة الخلاقة محدودة ، لذلك لم يكن أمامهم إلا أن يتطفلوا على ثقافة الشعب اليونانى المجاور، وقد توسلوا إلى ذلك بوسائل شتى وكان من وسائلهم استرقاق أسرى الحرب من اليونانيين واستخدمهم فى تعليم وتهذيب وتثقيف أبنائهم، كما أرسل أثرياء وإشراف اللاتين أبنائهم إلى جامعت أثينا ليتلقون العلم هناك.

الأمر الذى يمكن معه القول بأن الرومان قد برعوا فى الحرب والقانون، لكن وجوه الثقافة الأخرى عزت عليهم فاتجهوا إلى الإغريق يلتمسون الفلسفة والبلاغة وعلم الأخلاق وعلم الطبيعة والأدب والفنون عامة حتى الدين.

ومن هذه الفنون فن المسرح ذلك الفن الذى لم يعرفه اللاتينيون إلا بعد غزو البلاد الإغريقية المجاورة.

فعندما غزا الرومان مدينة تارنتوم اليونانية سنة ٢٧٢ ق.م شقوا الطريق لدخول المسرحية اليونانية الصحيحة إلى عاصمتهم حيث لم يكن ثمة مسارح رومانية حتى هذا الوقت، بمعنى آخر لم يكن لجمهور الرومان حاجة لمثل هذه المتعة الفكرية، فلم يكن فى روما هذا الجمهور المهذب المثقف من مشاهدى المسرح إذا كان رومان هذا الزمن قوم أعمال جادى العاطفة، وماديين وأهل قتال، لا شأن لهم بعالم الفكر.. ولم يكونوا يتذوقون شيئاً مما يتصل بالفنون أو بشئون التسامى والتهذيب الذاتى كانت تسليتهم الوحيدة والمحببة إلى قلوبهم العروض الرياضية والمصارعة والملاكمة والعاب السيرك.. خاصة تلك التى تتميز بالعنف والدموية، والتى كانت تعتمد فى مراحلها الأولى على القتال حتى الموت سواء بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والوحوش المفترسة من أجل استرضاء النزعة العدوانية والسادية لدى الجمهور والذى فضلها لأزمنة طويلة مع وجود الدراما بأنواعها فيما بعد.

لكن مع وجود هذه العروض الرياضية العنيفة، كان الرومان فى القرون الأولى من عصر الجمهورية يمارسون الفرجة على نوع من التمثيليات البدائية تسمى فسكينى وهى عبارة عن اسكتشات فكاهية شعبية مرتجلة مليئة بالتهكم والسخرية من الأنماط الشعبية، كما كانت تعتمد على بذئ القول وفاحشه وعلى كل ماهو غير أخلاقى، لدرجة أنها منعت بالقانون.. كان هناك أيضاً نوعاً آخر من التمثيل الشعبى يعرف بالميموس والتى نشأت على أكتاف تمثيل هزلى يتضمن خليط من الكلام والغناء والرقص والموسيقى يعرف (بالساتورا).

كانت موضوعات هذه الكوميديا الشعبية (الميموس) تصور حياة الطبقات الدنيا من الشعب الرومانى.. تتعرض لقضاياهم ومشاكلهم ليس من أجل النقد الاجتماعى مثلاً ولكن بقصد إثارة الضحك بكل الوسائل حتى لو

وصل الأمر إلى السخرية والاستهزاء بهذه النماذج وكانت لغة هذه التمثيليات تعبر أصدق تعبير عن هذه الطبقة فهى لغة مطابقة للغتهم السوقية بما فيها من تعابير وإشارات وتلميحات، ويبالغ الممثلين أيضاً فى إلقائها وتقليدها، ويصطنعون الحركات المثيرة للضحك والشاذة غير المعقولة، وارتبطت هذه التمثيليات ارتباطا كبيراً بتناول الموضوعات التى تدور حول الغوانى وما يمارسونه من رذائل تتفشى بين أبناء هذه الطبقة، وتقدم على المسرح بالشكل الذى يرضى عنه الجمهور من الشعب الرومانى المنحل.

كانت هذه الكوميديا الشعبية فى أول أمرها بسيطة وساذجة يتم تقديمها للجمهور فى الميادين العامة دون حاجة إلى مسرح أو مكان للتمثيل فالفرق التى تقدمها فرق جوالة، لايتطلب عملهم إلا ستاراً يرفعوها، يقف خلفها الممثلون حتى يأتى دور كل منهم فيظهر من خلف الستارة ويواجهه الجمهور، وأثناء انشغال الفرقة فى أدائها يقوم أحد أفرادها يجمع النقود والهبات من المشاهدين الملتفين حول الفرقة فى ذلك الميدان العام، ولم يكن الممثلون يستخدمون فى أدائهم ملابس خاصة بل كان يكفى ملابسهم العادية لأن اعتمادهم الأساسى فى الأداء كان على التعبير بالوجه والتقليد وتغير الملامح ونبرات الصوت.

وقد كان للمرأة دوراً فى هذه التمثيليات بعكس ماكان فى المسرح اليونانى حيث كان الرجال يقومون بأدوار النساء.

ولإعجاب الجماهير بهذه التمثيليات لجأ الشعراء الرومانيون عند بدايات المسرح إلى اقتباس بعض مشاهدها وأقحموها على المسرحيات التى اقتبسوها أو ترجموها عن اليونانيين بقصد إثارة الضحك وجذب المشاهدين.

وبجانب العروض الرياضية وعروض الكوميديا الشعبية هذه ، كانت الموسيقى والرقص من العناصر التى تستهوى الجمهور الرومانى، وقد كان عصر ازدهارها فى الفترة مابين القرن السادس حتى الرابع قبل الميلاد

وكانت قاسماً مشتركاً فى الاحتفالات الدينية والجنائزية، وايضا فى احتفالات الملاكمة والألعاب الرياضية والمصارعة وسباق العربات.

فى وسط هذا المناخ بدأ الشعراء الرومان محاولاتهم لتعريف الشعب الرومانى فنون المسرح اعتماداً على نقل التراث المسرحى اليونانى.. ففى أواسط القرن الثالث ق.م قام الشعراء الرومان بترجمة واقتباس الدراما اليونانية التراجيديا والكوميديا، وكان أول مترجم لهذه المسرحيات الشاعر ليفيوس اندرونيكوس(٢٤٠-٢٠٧ ق.م) وقد ترجم لسوفوكليس ويوربيديس كذلك ا لكوميديا الشائعة أيامه .

وبداية من الترجمة وإنتهاء بتأليف المسرحيات الرومانية اللاتينية، ظهرت التراجيديا الرومانية الوطنية التى تقوم على موضوعات تاريخية قديمة رومانية لبعض الأبطال مثل رومولوس وموضوعات قومية كموضوع انشاء روما الحديثة والحوادث التاريخية المعاصرة.

كما ظهرت الكوميديا الرومانية التى تعرف بالتوجاتا برناريا نسبة إلى رداء التوجا الرومانى ومع أن هوراس قد قال عن هذه النهضة.

"إن الشعراء الرومانيين لم يتركوا اى شكل من أشكال الدراما إلا حاولوه ونجحوا فى ذلك وأمكنهم أن يخرجوا من تبعيتهم لطريق اليونان وأن يتقنوا أعمالاً جرت على أرض بلادهم وكتبوا التراجيديا الوطنية.. إلا أن الطابع العام كان يونانياً".

خلاصة القـــــول:

إن التياترو الرومانى لم ينشأ أصيلاً، بل هو امتداد للتياترو اليونانى، ولم يكن كما كان عند اليونان اختراعاً صرفاً تطور من عصر بدائية الجماعة القبلية الدينية التى وجدت فى الرقص الطقس، أمام معبد الإله تعبيراً درامياً.

هذا المسرح الدخيل والذى جاء إلى روما ليزاحم السيرك والألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة وغيرها من الألعاب التى عرفها الرومان قبل المسرح ثم تأصلت بينهم ، ذلك الفن الذى حمل مسئوليته التبشيرية ممثلون لاينظر اليهم المجتمع نظرة احترام، فقد كانوا من العبيد وعلى أحسن الأوضاع كانوا عبيداً معتوقين، مثل هذا المسرح، كيف تقبله الجمهور وكيف استطاع أصحابه المحافظة عليه؟

نظر الشعب الرومانى إلى المسرح باعتباره أداة تسلية كالسيرك وحلبات المصارعة والملاكمة ولم يكن يرتبط بالمسرح أى ارتباط كما لم يكن يقدره كشكل من الأشكال الفنية الفكرية الراقية كما كان ينظر إليه اليونانيون..حقا لقد وجد المسرح هذا التقدير فى بدايته من بعض أفراد طبقة من خاصة الأثرياء والمثقفون – لكن عامة الشعب لم تكن تهتم كثيراً بهذه الوسيلة الجديدة الوافدة من وسائل التسلية.

لذلك كان الدخول إلى المسرح – البتاترو وحفلاته مجاناً فى أول العهد بالتياترو وكان الشعب بكل طبقاته وأعماره حتى النساء يدخلون التياترو وأماكن عرض هذه العروض الدرامية وكان الجميع يطلب التسلية لذلك لم يكن للفرجة أى تقاليد أو أعراف، فكانت الجماهير كثيرة الصخب كثيراً مايتشاجرون ويتنادون بصوت مرتفع ويضحكون يتضاربون على المقاعد، ويحتجون لعدم سماع الصوت وخصوصاً فى الصفوف الخلفية العليا، والحكومة نفسها لم تكن تلق بالاً لحفظ النظام فى التياترو رغم حرصها على مايجرى على المسرح، الأمر الذى أدى إلى أنه وحتى المقاعد كان من الصعب على الفرد أن يحتفظ إذا تركها لحظة واحدة.

وقد قيل أن قيصر ساءه أن يرى فارساً يشرب وهو جالس فى مقعده بالتياترو، فارسل من يقول له أن قيصر إذا أراد الشراب ذهب إلى منزله، فرد الفارس على الرسول بقوله نعم ولكن الامبراطور إذا ذهب إلى منزله فلا يخشى أن يأخذ أحد مكانه.

كان الشعب الرومانى لايهتم ولايحرص على التركيز فى مشاهدة الأعمال الدرامية كما كان اليونان القديم، ففى روما سقطت رواية هيكيرا للمؤلف تيرانس فى أول عرض لها لأن المشاهدين فضلوا الذهاب إلى سيرك مجاور ليشاهدوا راقص الحبل واثنين من الملاكمين.

وكانت الجماهير تشاهد التياترو فى الأعياد والأجازات التى تقام أثناء الصيف ، أما فى الأعياد التى تقام فى الشتاء فكانت مشاهدة التياترو (المسرح) قصر على عشاقه الذين كانوا يشاهدون العروض المسرحية فى منازل الأغنياء أمام ضيوفهم.. وكان هذا بداية العروض الداخلية.

كان هناك فارقاً كبيراً بين المسرح اليونانى الذى كان فنه وهدفه من أهم مشاغل الدولة، وبين ماكان فى روما من اعتبار التياترو وسيلة تسلية لايعبأ الجمهور بها إلا بقدر قيامها بالملاهى التى تقوم على الابتذال والسخرية والمجون.

ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الأمر كان جديداً على الرومان والحضارة الرومانية التى بدأت عسكرية، لكن ومع التطور وعندا أخذ الرومان بثقافة الحضارة اليونانية أكثر فأكثر برز دور التياترو وزاد اهتمام الناس به وحرص الأباطرة على بناء التياترو وتحسينه ، وبذلت الجهود لنشر الثقافة المسرحية بين الشعب، ذلك الشعب الذى بدأ يتقبل هذا الفن ويرضى عنه ويبجله.

ويرجع الفضل فى هذا التحول إلى الشعراء الذين قاموا بنقل المسرح الينونانى إلى روما وكانو دعائم وأسساً راسخة قام عليها التياترو الرومانى العتيد.

هم الشعراء اللاتينيون الذين أخذوا على عاتقهم تلقين الشعب اللاتينى فى روما التياترو اليونانى.. وكان على رأسهم الشاعر بلاوتوس صاحب الكوميديات اللاتينية .

بلاوتوس:

يعتبر بلاوتوس الشاعر اللاتينى العظيم (٢٥٤-١٨٤ق.م) يعتبر بحق منشئ التياترو الرومانى بما كتبه من كوميديا بلغت ١٣٠ كوميديا اعتمد فيه على المزج ما بين الكوميديا اليونانية والكوميديا الشعبية الايطالية بعد أن بدأ عزوف الشعراء عن الاقتباس والترجمة عن اليونانيين واللجوء إلى التأليف، وإن كان النموذج اليونانى مازال هو النموذج الأمثل لديهم ومن أشهرملاهية مسرحية (التوأمان) التى حذا حذوها شكسبير عند كتابته لمسرحية كوميديا الأخطاء.

وقد حاول بلاوتوس فى مسرحياته إضافة الكثير مما كان يجده من حوله من ألوان الحياة المحلية بما تشتمل عليه من أساليب المعيشة الايطالية وماكان الناس يتبعونها من سلوك وأهوال.

كانت حبكة المسرحية تصور العلاقة بين الثالوث الكوميدى الايطالى المكون من حبيب وله بمحبوبته والمحبوبة الغانية أو أى امرأة أخرى، والخادم أو العبد الذى يساعد الحبيب على تحقيق رغبته هذا المثلث من الشخصيات اشتهر فى المسرح اللاتينى وكان مصدراً خصباً للفارس والهزل الذى يتميز به مسرح بلاوتس ذو الحس الكوميدى والذى ظهر فى مسرحياته المختلفة.

وقد كان لبلاوتوس والى ما بذله من جهد الفضل فى إشراك التمثيل المسرحى ضمن برامج الاحتفالات فى الأعياد وأيام العطلات، بعد أن كانت مثل هذه الاحتفالات قاصرة على الألعاب الرياضية وسباق العربات والمصارعة وقد وصل امتداد هذه الأعياد والعطلات حين تلاشت الجمهورية لتحل الامبراطورية محلها إلى ستة وسبعون يوماً، ومنها خمسة وخمسون يوماً مخصصة للحفلات المسرحية وقد وصل هذا العدد فيما بعد إلى ماتبلغ جملته ستة أشهر فى السنة منها مائة يوم ويوم مخصصة للحفلات التمثلية.

وكانت هذه الاحتفالات والعطلات إما ترتبط بمناسبات دينية أو غير دينية وكن أقدم هذه الاحتفالات الرومانية الاحتفال بتكريم الإله جوبيتر (رب الأرباب) والتى كانت تقام فى سيرك ماكسيموس أقدم بناء للمباريات فى روما، وعند تقديم الفقرات التمثلية فى مثل هذه الأعياد كانت تقام منصة (مسرح) يصنع من الخشب وسط حلبة الألعاب كما كانت تقام أيضاً منصات مماثلة أمام المعابد أو فى المبانى الأخرى المخصصة للألعاب الرياضية وهكذا عرف الرومان المسرح الذى بدأ يأخذ طريقه بين الألعاب فى احتفالاتهم.

وكانت الحفلة التمثيلية تستمر طوال اليوم على فترتين فترة صباحية ويقدم فيها الموكب الافتتاحى ومسرحية قومية تتحدث عن البطولات يعقبها ملهاة وفترة بعد الغذاء وكانت تتضمن حفلتى الميميوس والبانتوميم.

تقاليد العروض المسرحية:

أما العروض التمثلية فكانت تصاحب بالموسيقى، وكان أفراد الفرقة الموسيقية ومعظمهم من عازفى المزمار المزدوج يصاحبون الممثلون فوق منصة التمثيل وكان الأداء الأساسى للأدوار يعتمد على الغناء وبينما الموسيقى تعزف والمنشدون أو المغنون مستمرون فى غناء أشعار المسرحية كان الممثلون يشرحون كلام الغناء بالحركات التعبيرية وأحياناً بالرقص وكان الممثلون يحركون شفاههم فقط مع الغناء من الآخرين.

والغناء المسرحى بهذا الأسلوب هذا هو بدعة رومانية خالصة لم يعرفها فن المسرح من قبل، وإن كانت امتداد للكورس اليونانى الذى استعاض الشعراء بالغناء عنه.

وبتقلص دور الكورس تقلصت الاوركسترا واحتل المسرح نصفها الملاصق للمنصة بينما احتلت قاعة المشاهدة النصف الآخر والذى خصص

لعلية القوم الراغبين فى مشاهد العرض المسرحى عن قرب.. وكان لكل دور من أدوار المسرحية الموسيقى الخاصة به الأمر الذى كان يدرك من خلاله ذو الخبرة فى مشاهدة هذه المسرحية طبيعة الشخصية حتى قبل ظهورها من سماع لحنها المميز.

الإعلان عن العروض:

ومن المؤكد أنه فى العصر الامبراطورى كانت تعلق فى الميادين العامة وفى الأسواق اعلانات لرواد المسارح فى بومبى، معلنة إياهم، أنهم إذا ذهبوا إلى التياترو فى يوم معين فسيجدون مظلات تحميهم من الشمس ونافورة تملأ المكان برذاذ الماء المعطر وقد خلت مثل هذه الإعلانات عن أى إعلان لعنوان المسرحية التى سيشاهد المتفرجون، أو عن أى فقرة تشير إلى بروجرام (برنامج) المسرحيات بعكس الاعلانات التى كانت تشير إلى برنامج سباق العربات أو المصارعة.

وقد عرف المسرح الرومانى فى العصر الامبراطورى نظام التذاكر والدخول بها لمشاهدة العروض المسرحية وقد استوجب هذا وجود وظيفة المرشد الذى كانت وظيفته إرشاد المشاهدين على أماكن مقاعدهم فى الصالة ومن الوظائف التى استحدثها تقاليد العرض الرومانى وظيفة المنادى الذى كان يستدعى أحياناً ليطلب من المشاهدين السكوت عندما يعلو ضجيجهم الأمر الذى قد يتعذر معه البدء أو الاستمرار فى تقديم العرض المسرحى.

أيضاً كان هناك مراقب التمثيليات، وهو موظف مسئول عن المسرح له رأى فيما يعرض من مسرحيات وكان يعرف بمدير الإنتاج المسرحى وإن كان دوره أقرب لدور الرقابة منه لدور الممول.

أما التمثيل فقد كانت له تقاليد تختلف عن سابقتها لدى اليونان لم يكن

الممثل يستخدم الأقنعة الأمر الذى أعطى الفرصة لظهور أكثر من ممثل حسب أدوار المسرحية كما أعطى الممثل الفرصة للتعبير عن انفعالات الدور ومراحل تطوره الانفعالية.

وكان التمثيل يقوم به العبيد تحت إشراف مدير مسئول له السلطة فى جلد وعقاب أى ممثل أو اعدامه إن شاء، الأمر الذى أضاع هيبة الممثلين وأفقدهم ماكان لهم من قدسية.

وقامت المرأة بالتمثيل فى المسرح الرومانى خاصة فى المسرحيات التى بها أدوار عاهرات وغانيات وفى محاولة لاستمالة الجماهير واستثارتهم كانت المسرحيات تتضمن العديد من مشاهد العنف والمبارزة التى كانت تحول إلى مبارزات حقيقية فى بعض الأحيان.

وكان المطلوب من الممثل فى المسرح الرومانى أن يكون متنوع القدرات رياضى، فارس، له حس كوميدى، قوى الصوت قادر على الغناء وكانت أهم الأدوار فى المسرح الرومانى ترتبط بالكوميديا التى تعبر على الأنماط البشرية كالعجوز المتصابى، والشاب المسرف والعبد المحتال والزوجة الغيورة أو الخائنة، والعاهرة...إلخ.

وقد اختفى الكورس من المسرح الرومانى وفى حالة عرض المسرحيات المترجمة عن اليونانية كان يقوم بدور الكورس ممثل واحد وكان انتاج هذه المسرحيات يتم بشكل شخصى وبقصد الربح.

دور العرض أو الفراغ المسرحـــى:

عرف فن الدراما فى المسرح الرومانى ثلاثة أشكال من أماكن التمثيل والتى كانت تتلاءم مع طبيعة ونوع الأشكال الدرامية والعروض التى كانت تقدم عليها، وايضا لتماشى حركة التطور العام لفن المسرح وعمارته وهذه الأشكال هى:

الملعب الدائـــــرى:

وكان ملعباً للألعاب الرياضة أكثر منه مسرحا بالمفهوم المعروف فقد كان يستخدم للعروض الرياضية والمصارعة أكثر من استخدامه لفن المسرح وهو مكان متسع مكشوف يتكون من جزئين، مكان للعروض مستديرا وبيضاوياً على مستوى الأرض يحيط به مدرجات مبنية تستخدم المشاهدة وكان المكان المخصص للعروض يستخدم فى بعض الأحيان كحفرة تملأ بالمياه وتوضع بها زوارق حربية، يتصارع ركابها حتى الموت، وكان الراكبون الممثلون هنا عادة من العبيد والأسرى، أيضاً كان يستخدم هذا المكان لمصارعة الوحوش أو المصارعة البشرية والتى تستمر حتى الموت أيضاً، ومن أشهر هذه الملاعب الكولوسيوم الذى كان يتسع لحوالى ٨٧ ألف متفرج يمكن أن يجلسوا على المدرجات، ١٥ ألف متفرج يشاهدوا العروض وهم وقوف.

المسرح البسيط:

وكان عبارة عن منصة مستطيلة من الخشب استخدمت عند بدايات المسرح وكانت تعرف بالمنصة الرصيفية وكانت ترتفع عن الأرض بعدد من الأعمدة يغطى مابينها بستائر واستعملت السلالم الأمامية والجانبية لصعود ونزول الممثلين منها واليها وفى خلفية المنصة ستار خلفى يتم التمثيل أمامه، وكانت تقام هذه المنصات فى الملاعب أو فى الشوارع والميادين العامة حيث يجتمع الجمهور أمامها ليشاهدوا العرض وقوفاً، أو جلوساً على صفوف من الأرائك الخشبية وكانت هذه المسارح متنقلة، تنتقل بمنصتها ومقاعدها من مكان لآخر.

وكان يستعمل هذا النوع للعروض الدينية كما استخدم فى العروض التى كانت تقام فى المنازل.

فقد كان الأثرياء يقدمون العروض المسرحية فى قصورهم أمام ضيوفهم.

المسرح الدائـــــرى:

لم تعد المنصة الخشبية كافية لعدد الجمهور الغفير الذى بدأ فى مشاهدة المسرح لذلك بدأ التفكير فى وضع منصتان ملتصقتان من الخلف كل تتجه إلى جهة ويقدم عليها نفس العروض فى نفس الوقت للجمهور الذى يلتف فى دائرة كاملة حول هاتين المنصتين، ومع التطور بدأ فى تقديم مسرحية واحدة مع تطوير منصة الأداء بحيث يمكن لكافة المشاهدون مشاهدة مايدور فوق هذه المنصة التى اكتسبت الشكل الدائرى (الأرينا).

المسرح الرومانى التقليدى:

ومع التطور بدأ الرومان فى تخصيص أماكن للعروض الدرامية بنوعيها وقد بنى أول مسرح رومانى فى سنة ١٧٩ ق.م من الخشب ولم يمضى عليه وقت طويل حتى تهدم ومن ثم بدأ الاتجاه لبناء المسارح الحجرية، ومن أشهر هذه المسارح المسرح الذى بناه الامبراطور (بومبى) سنة ٥٥ق.م وأسماه باسمه وكان يتسع لأربعين ألف متفرج، ومازال موجوداً حتى الآن.

يعتبر مسرح بومبى نموذجاً للمسرح الرومانى فى ذاك الوقت وكان يتميز عن المسرح الإغريقى بانحصار مكان الاوركسترا، وتحلى الزخارف جدرانه وجوانبه والمسرح الرومانى مثله مثل اليونانى مسرحا مكشوفاً، دائرى أو بيضاوى الشكل محاط بسور مرتفع ملئ بالنقوش والزخارف المعمارية والهندسية وكان يزين جدرانه التماثيل المختلفة وكان الدخول والخروج من وإلى المسرح يتم عن طريق مجموعة من الأبواب الموجودة بالسور.

ومن الداخل كان المسرح ينقسم إلى:

أ- مكان الفرجة (الاوديتوريوم)

وكانت تعرف باسم (كفيا) وكانت عبارة عن مجموعة من المدرجات المبنية من الحجر والمرتفعة فوق الأرض المستوية وكنت تتخذ شكل نصف دائرة تحيط بمكان التمثيل وكانت تستخدم مظلات كبيرة من الخيش لحماية المتفرجين من أشعة الشمس والأمطار.

ب- المسرح (الفراغ المسرحى):

وهو المكان المواجه لمكان الفرجة وكان يسمى (سكانيه) وكان مبنياً من الحجر أيضاً ومزين أيضاً بالنقوش والزخارف (والسكانيه) كانت عبارة عن حجرة مستطيلة يستخدم جدارها المواجه للمتفرجين كمنظر خلفى للتمثيل بينما الحجرة تستخدم لاستبدال الملابس وكان لهذه الحجرة جناحان عن يمين وشمال بينهما المكان المحدد للتمثيل.

وكان المسرح يتكون من المنصة (البوليتم) وهى مكان التمثيل وهى منصة مستطيلة الشكل لها سقف مائل يحمى الممثلين، ويساعد على تقوية الصوت وكانت المنصة مرتفعة عن الأرض بقواعد حجرية.

وكانت تقام أمام (الفروناسكينه) وهو الجدار الأكبر للاسكانيه، وكانت تستخدم بأبوابها الثلاثة كمنظر يحدد ابواب المنازل التى تستخدم فى المسرحية. خارج معبد أو شارع فى روما.

أيضاً كان بالجناحين بابين الأيمن يعبر عن الممر الذى يؤدى إلى الأماكن القريبة داخل المدنية، والأيسر إلى تلك الأماكن البعيدة.

المناظر والأزيـــــاء:

لم تستخدم المناظر المرسومة فى المسرح الرومانى واكتفى الرومانيون بالحائط المزخرف كمنظر خلفى لجميع المسرحيات وعندما كان الأمر يحتاج لى تغير المكان من مكان لآخر حسب أحدث المسرحية وكانت

تستخدم البرياكونا اليونانية بمناظرها الثلاثة، وبجانب البرياكوتا كان الرومان يوطقون نفس الحيل المسرحية التى استخدمها اليونانيون.

وقد أضاف الرومان إلى المسرح الستار "أوليوم" والتى كانت تستخدم للاعلان عن بداية ونهاية التمثيل وكانت بدلاً من أن ترفع أو تفتح على الجانبين كان تسقط فى فجوة أمام خشبية المسرح وقد استخدم الرومان أيضاً الإضاءة فى مسرحهم حيث انهم كانوا أول من قدم العروض المسرحية الليلية، كما استخدموا المسارح المغطاة وفى تلك الحالات كان ضوء النهار يستبدل بالمشاعل وقناديل الزيت لإنارة الأماكن الخاصة بالتمثيل.

كما استخدم الممثل الرومانى الملابس بنفس المنهج الاغريقى لفترة قصيرة عند بدايات المسرح ثم بدأت الأزياء والمسرحية الرومانية فى التمايز فأغطية الرأس فقدت ارتفاعها واختفت الأقنعة التراجيدية ولم يبق إلا الأقنعة الكوميدية التى كانت تستهدف الإضحاك وكان أول من استخدم هذه الأقنعة الكاركياتيريه فى المسرح الرومانى (بتراتس) وهى كانت تعبر عن شخصيات مضحكة مثل شخصية باكو (متفتح الخدين) وقناع الأكول، والغبى وبطئ الفهم.

وقد كانت ألوان الملابس توظف للدلالة على عمر وسن الشخصيات فالرجال المسنين يرتدون الملابس البيضاء والحمراء، والأطفال اللون الرمادى، والعاهرات اللون الأصفر أيضاً ألوان الباروكات كانت تحدد الشخصيات حسب السن والوظيفة الاجتماعية فالأبيض للمسنين والعظماء والأسود للشباب والأحمر للعبيد.

عرف المسرح الومانى الدراما بنوعيها الكوميديا والتراجيديا وكان من أشهر كتاب الكوميديا بلاوتوس (سبق الاشارة إليه) أما التراجيديا فكان من أشهر رجالها الفيلسوف الرومانى "سنيكا".

يقول شيلدون تشينى عنه:

لقد كان سنيكا يعيش فى تلك الفترة التى بعثت فيها حياة البساطة والبهاء الخالية من الشوائب فى العالم العربى ففى القرن الأول من التاريخ المسيحى، فى عهد كاليجولا وكلوديوس ونيرون، لم تكن ثمة إلا أقل الفرص لسينكا الرجل الذى عرف بأنه سياسى وسناتور وقنصل وفليسوف وكان ضخم الانتاج، لم تكن أمامه إلا أقل الفرص لكى يفوز بما كان لايسخيليوس من جمال رفيع أو يصل إلى ماكان ليوربيديس من شجن وعاطفة انسانية.

لقد أعاد سنيكا كتابه التراجيديا اليونانية كأوديب وميديا واجامنون لكن مسرحياته جاءت خالية من سحر الاحساس اليونانى، ليس فيها الإثارة أو الصدق، اعتمدت على اللغة والزخارف البيانية التى جاءت على حساب الشعر وكانت الشخصيات أبواقاً تحمل الأفكار الأخلاقية التى كانت فى عقل المؤلف الفليسوف، كما كان الفعل عنيفاً.

كان فن سينكا فناً مبرقشاً، ممتلئ بالكلام المزوق والعبارات الطنانة والتكليف المصطنع وبالرغم من ذلك فقد ظل الناس يقدرونه وينظرون إليه بوصفه المثل الأعلى لما يجب أن تكون عليه المأساة فى عالم التأليف المسرحى بل كانوا يرفعون من شأءه فوق فن ايسخيلوس وسوفوكليس مع كل مافى مسرحياته من خطب طويلة ارشادية أو زخارف بيانية مبالغ فيها، وفعل بطئ متسكع.

هذه هى التراجيديا الرومانية ورأى شيليدون تشينى فيها لكن مارأى الشاعر الرومانى هوراس منظر الدراما والشعر الرومانى؟.

هوراس وفن الشعر الرومانـــــــى

ولد هوراس لاب قروى فى بلدة قبنوسيا على الجانب الشرقى من سلسلة جبا ل الأبنية فى عام ٦٥ق.م ولما أتم هوارس مرحلة تعليمه فى

روما نزح إلى أثنيا شأن غيره من شباب الرومان الذين كانوا يبغون الثقافة الجامعية، وهناك استمع إلى محاضرات شتى فى الفلسفة وعلم الطبيعة وعلم البلاغة، كان يلقيها آنذاك الفلاسفة مختلفون الشيع والمذاهب وكان أهم ماشكل ذوقه من هذه جميعا تلك التى تعرضت لمسائل علم الأخلاق.

وقد كتب الشاعر الناقد هوارس مجموعة كتب فى الهجائيات والأناشيد ومجموعة من الرسائل أما كتابه فى الشعر فإنه مجهول التاريخ" فالمرجح ا نه نظم فى أخريات حياة الشاعر بين عامى ١٠-٨ ق.م على أن فريقاً من المحققين يذهبون إلى أنه قد صدر مع الكتاب الأول من الرسائل عام ١٩ ق.م ويرشحون عام ٢٣ق.م للبدء فى نظمه.

وكتاب فن الشعر هو رسالة كتبها هوراس بعنوان رسالة إلى آل بيزو، شأنه فى ذلك شأن الرسائل الأدبية والسياسية الأخرى التى كتبها للوزراء والقياصرة والاباطرة وأسرة آل بيزو من أثرياء روما اعزها الشاعر، أما عنوان فن الشعر فقد جاء من وحدة موضوع القصيدة أو الرسالة التى كانت تدور حول محور واحد هو طبيعة الشعر وضروبه ومنها فن الدراما الذى تناوله الشاعر فى قصيدته على أجزاء متفرقة وهى ماتهمنها هنا فى هذا المنهج والتى نوجزها فيما يلى:

يقول هوراس فى قصيدته السطر ٣٣٣ ومابعده عن وظيفة الشعر " غاية الشعر أما الإفادة أو الامتاع، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد، وعندما تريد الإفادة أوجز حتى أن أذهان الناس تتقبل أقوالك فى سرعة ويسر، ثم تعيها فى أمانة، كل مازاد عن الحاجة يسيل على جوانب العقل الطافح فلتكن القصص إلى أريد بها الامتاع قريبة من الواقع قدر المستطاع فليس لحكاية أن تطالبنا بتصديق مانشتهيه أياً كان".

فى هذه السطور يحدد هوارس وظيفة الشعر، أنها تحقيق المتعة والإفادة وإثارة اللذة (المشاعر) وشرح عبر وتجارب الحياة فالمتعة والفائدة

من أهم وظائف الفن والأدب المتعة تأتى من جماليات الجنس الأدبى والفائدة لما تتضمنه من أفكار وقيم تعكس الخبرة الحياتية التى ابتدعت من أجل ايصالها إلى المتلقى وهذا ماقال عنه هوراس" شرح عبر الحياة" وحتى يحقق الشعر الفائدة هذه يجب أن يعتمد على التكثيف والوحدة فى عرض موضوعه التكثيف لحذف ماليس ضرورياً من حوار أو أحداث، والوحدة فى الموضوع لأن ما زاد عن الحاجة لن يتقبله العقل بل سيطفحه جنباً.

أيضاً قرر هوراس أهمية صدق العمل الأدبى (الشعر) وضرورة اقترابه من الواقع حتى يكتسب مصادقتيه وتقبله لدى الجماهير وهنا قد يخالف هوارس أرسطو عند حديثه عن مبدأ الضرورة والاحتمال التى ينشأ عنها منطق العمل الفنى والذى ليس بالضرورة أن يأتى مطابقاً لمبدأ الواقع.

وحول الاهتمام بالصدق الواقعى والارتباط بالواقع من أجل خلق الصدق الذى يجذب المشاهدون لمتابعة الحدث الدرامى المعروض ويعبرون عن استمتاعهم له يقول هوارس السطر ٢٥٣ لو شئت أن تظفر بجمهور ينتظر حتى ينزل الستار ويعطى العازف الإشارة بالتصفيق، ينبغى عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر" وطباع الشخصيات.

فصدق التعبير عن الشخصيات وتجسيدها بما يناسب خصائصها العمرية من أهم مقومات تحقيق الصدق الذى يعتمد عليه العرض الدرامى فى نجاحه من وجهة نظر هوراس الذى يطالبه بالارتباط بالواقع، أما عن بناء المسرحية وقد اشترط ألا تقل أو تزيد عن خمس فصول فى السطر (١١٩) من القصيد يقول:

"على المسرحية التى يلح الجمهور فى طلبها ويعتاد على تمثيلها ألا تتجاوز أو تقل عن خمس فصول".

أما عن عدد الممثلين فقد اشترط هوراس ألا يزيد عدد الممثلين

المشاركين فى حوار المسرحية عن ثلاثة أفراد وإن وجد شخص رابع فلا يشترك فى الحوار تماماً كما كان للمسرح الاغريقى من بعد سوفوكليس وعملاً على تقلص دور الكورس واختفائه من المسرح الرومانى فقد حرم هوارس على الكورس الغناء بين الفصول" مالا يخدم غرض الرواية ويناسب مكانه تماماً" أما لو كان الأمر يحتاج لكورس فيمكن أن يقوم بمهمته ممثل فى سياق المسرحية وتطبق ذلك فى المسرحيات المترجمة عن اليونانيين.

أما مشاهد دور الكورس فى المسرحية والتى يقوم بها ممثل واحد فهو "ينتصر للخير، ويمد بالنصائح الآخرين ليولوا عنان الناخبين، وليئن على الضعفاء، ويمتدح المائدة المتواضعة وليمجد العدالة والقانون لما بكفلانه من طمأنينة، والسلام ذا الأبواب المفتوحة ليكتم ما أسر إليه، وليصل ضارعاً إلى اللآلهة أن يعود الحظ إلى كسيرى الفؤاد، وان يغرب عن المتغطرسين.

هذا كان حال المسرح اليونانى تاريخه تطوره نظريته وجمهوره، بعد كثيرا عن قدسية المسرح اليونانى، وخرج من رحاب التقديس إلى فحاشة الملاهى والمواخير.. واستمر هكذا حتى انتصرت المسيحية وكان أول ضحاياها مسرح الفجور والفساد كما سنعرف بدراستنا لمسرح العصور الوسطى.

المسرح فى العصور الوسطى

"الشياطين أنفسهم هم الذين أوحوا إلى البشر بالميل إلى التمثيل المسرحى أيها الرب الرحيم وفر على عبادك الرغبة فى المشاركة فى لهو فى مثل هذا السوء.

" توتوليان (١٥٥-٢٣٠م) عالم لاتينى مسيحى، حرر مابين ١٩٧-٢٠٢ مؤلفاً ضد المسرح"

هكذا استقبل العالم المسيحى، ورجال الكنيسة المسرح وفنونه عندما آلت اليهم السلطة والزعامة الروحية فى الامبراطورية الرومانية المنهارة الأمر الذى دفعهم إلى إصدار القرارات لإغلاق المسارح وإطفاء أنوارها فكيف تم ذلك لفن المسرح بعد ازدهار دام خمس قرون أو يزيد؟

كانت الإمبراطورية الرومانية عند ظهور المسيحية فى أوج عظمتها اتسعت رقعتها وكثرت المستعمرات التابعة لها وأثرى رجالها وجاءت الفرصة لكثير من المغامرين ونهازى الفرص والمستفيدين من مثل هذه الظروف للكسب السريع واكتناز الثروات، وظهرت فى المجتمع طبقة محدثى الثراء بكل الابتذال فى سلوكها ورغباتها التى تسعى لإشباع الشهوات والغرائز وكان من سبيلهم فى هذا، الاستزادة من الملاهى ودور اللهو بالحد الذى كانت مجال للمقارنة بين العهود وتمجيد تلك العهود التى تفتتح بهيا الملاهى أكثر من غيرها.

انتشرت الملاهى وتنوعت عوامل الجذب الخليعة للجماهير التى كان دخولها لهذه الملاهى بالمجان، لهؤلاء الذين لهم يكن يشغلهم عن ذلك شاغل خاصة عندما يتضمن برنامجها المصارعات الدموية مابين الآدميين والحيوانات المفترسة أو بين الآدميين بعضهم وبعض.

أما المسارح الرومانية التى نشأت فى القرن الثالث ق.م فقد ازداد

عجزها عن محاكاة الدراما اليونانية، زاهدة فى كل ماله صفة رفيعة أدبية ويرجع عبد الرحمن صدقى السبب فى ذلك"عجز هذا المجتمع الذى يتألف من محدثى المال الجهل ومن أهل البطالة من العامة، ومن أخلاط الناس المتباينين فى العادى واللغات والأجناس، عن فهم الأدب الرفيع فى منطوقة ومفهومه" ، وازدادت فى نفس الوقت العروض المسرحية الهزيلة التى تعتمد على الهزل الفاحش الماجن دون نص فى أغلب الأحيان بل تعتمد على الارتجال.

وكان أحب العروض تلك العروض الإيمائية (بانتوميوم) الذى يعبر فيها الراقص بمصاحبة الجماعة المنشدة والآلات الموسيقية عن شتى العواطف والمواقف والشخصيات بالمحاكاة البارعة للاحتفالات وخاصة مايتصل بها بالأشواق الحسية والشهوات الجسدية.

وقد زاد عدد المناؤيين لهذه الملاهى لكن الشعب الرومانى كان يقف لهم بالمرصاد لأنهم يحاولن أن يحرمونه من الملاهى التى تمسك بها حتى مع تدهور الامبراطورية، لدرجة أنه وعند زحف القبائل الجرمانية على روما لم ينشغل الشعب عن الملاهى، وقد وصف البعض حالة الشعب هذه بقوله "إن هذا العالم الرومانى يموت وهو يضحك".

فى هذا الوقت تحول المجتمع الرومانى (قرب نهاية القرن الثانى الميلادى) إلى مجتمع استهلاكى مترف لا قابلية له على الإنتاج أو العمل لا هم لهم إلا الاستيراد والاستهلاك وما أن حل القرن الخامس الميلادى حتى زادت هجمات القبائل الجرانية على روما الأمر الذى شجع المغول بقيادة اتيلا ثم القوط الغربية من بعده على مهاجمة رما، ورسخ الأمر للسقوط واعتلى قائدهم (ادواسر) عرش روما معلناً نهاية الامبراطورية الرومانية الغربية.

ومع سقوط روما فى القرن الخامس الميلادى خيمت الظلمة على

أوربا وتقسمت الامبراطورية العظمى إلى دويلات صغيرة مهدت لنشأة الدول الأوربية والقوميات والميزة لها.

فى تلك الفترة قوى سلطان الكنيسة واستطاع رجالها إقناع الغزاة الوثنيين بالانتماء للدين الجديد، وتحالفت الكنيسية مع الملوك الجدد واصبح لها الحق فى الاحتفال بتتويج الملوك فى مقابل حصولها على الحماية والتامين والمناصرة.

ورويداً بدأ نفوذ الكنسية من خلال سلطانها على الملوك والبشر بما لها من نفوذ يمتد طوال حياة الفرد منذ تعميده عند الميلاد والعقد الشرعى عند الزواج ومناولة القربان الأخير عند الموت وبجانب ماله من ثروات، فامتد سلطانها على كافة جوانب الحياة بمظاهرها، ومنها المسرح الذى اتخذت منه موقفاً عدائياً لأسباب نوجزها فيما يلى:

١- قام المسرح الرومانى على موضوعات وثنية تعتمد على تعدد الآلهة الأمر الذى يتنافى مع الوحدانية التى تنادى بها المسحية.

٢- تتعرض الملاهى والمسرحيات الهزلية إلى الشعائر المسيحية والسخرية منها خاصة مراسيم التعميد.

٣- ماكانت تعرضه هذه المسارح من المهازل والعروض التمثيلية المليئة بالفحش والمجون وخلاعة الحركة وسفورها .

٤- الإدعاء بأن المسرح والملاهى كان شاغلاً للناس وحتى اتباع الكنسية المسحية أنفسهم عن حضور القداس الدينى فى بعض الأحيان.

وهكذا استطاعت الكنيسة بنفوذها أن تطفئ تماماً أنوار المسارح واندثرت اثرها ولم يقتصر الأمر على المسارح بل امتد إلى رجال المسرح الذين اعتبرتهم الكنيسة مطرودين من حظيرتها .

لكن مع اندثار المسرح بشكل رسمى إلا أن الشعب ظل محتفظاً بالعروض الغنائية الراقصة الشعبية، يقيمها فى حفلاته واحتفالياته الخاصة الأمر الذى جعل الكنسية تصدر أوامرها بوجوب مغادرة القساوسة لمثل هذه الحفلات عند تقديم مثل هذه العروض.

ولكن هل أطاع رجال الكنسية كل القرارات الخاصة بإغلاق المسرح وتحريمه؟ قد يصدق هذا على العروض المسرحية ودور العرض التى أغلقت كافة أبوابها مع قدوم القرن السادس الميلادى، لكن ماكان بالنسبة للنصوص الأدبية كان أمراً مختلفاً فمع اندثار المسرح بأمر الكنيسة عملت الكنيسة على الاحتفاظ بالنصوص المسرحية ومخطوطاتها فى خزائنها، الأمر الذى أتاح للرهبان الفرصة للاطلاع عليها سراً فى بداية الأمر ثم علناً بوصفها نوع من الأدب اللاتينى الممتع، لم يقتصر الأمر على القراءة بل تعدها إلى محاولة محاكاة هذه الإبداعات الأدبية، فقد قامت إحدى الراهبات بكتابة مجموعة من المسرحيات الشعرية القصيرة فى القرن العاشرة وعزت ذلك إلى انجذاب الكثير من المسيحيين فى عصرها إلى مافى أسلوب بعض الكتاب الوثنيين من بيان يملك عليهم القلوب والأذهان.

ورويداً بدأت الكنيسة ورجالها يفرجوا عن هذا الكنز الحبيس وينفخوا فى روح القتيل عمداً وهو المسرح.. فكيف أحيت الكنسية ذاتها المسرح بعد أن أمرت بوأده حيا؟

نشأة المسرح الدينى فى العصور الوسطى:

من الأمور المسلم بها أن القداس الكاثوليكى بما يحويه من طقوس بشكل جانباً درامياً ادائياً، بما فيه من حركات تمثيلية وأزياء خاصة وشخصيات، وكل منها يحمل كثير من المعانى الدينية يراد إيصالها إلى جموع المصلين، وقد أعجب الناس كثيراً بهذه الطقوس، لكن وقفت الأمية والجهل باللغة اللاتينية التى كانت تستخدمها الكنيسة حائلاً أمام فهم كل

مايقدم فى هذه الطقوس، حقا كا يستهويهم التناوب الذى يحدث فى التراتيل الدينية مابين النشيد الفردى والجماعى لكنهم لم يكونوا يفهموا تلك الحواريات التى ادخلها القساوسة على التراتيل لدرأ الملل ودفعه عن أبناء الكنيسة الذى يحضرون القداس.

وقد بدأ إدخال هذه الحواريات التى لا تتعدى صياغة بعض المقاطع الصغيرة من الكتاب المقدس فى شكل حوار على هيئة سؤال وجواب يقوم القس المتولى أمر التلاوة، بإلقائها معاً ثم جاءت اللحظة التى روى فيها أن من الأفضل فى الأنظار والأوقع فى الأسماع أن يكون السائل غير المجيب، وهكذا ازداد مؤدى هذه الحواريات وتحول النص إلى تمثيلية وإن كانت من أربع أسطر.. وكان هذا مؤشراً لميلاد المسرح من حضن الكنيسة والطقوس الكنيسية.

وكان من أول هذه النصوص ما أدخل على قداس عيد الفصح أو القيامة (وهو قيامة المسيح بعد موته مصلوباً فى اعتقادهم) وقد وضع هذا النص أحد القساوسة (بدعى تديتلون) فى أحد الأديرة السويسرية، وكان يقصد منه شرح النص الدينى وتقديمه بشكل غنائى منظوم، ويدور هذا النص حول زيارة المريمات الثلاثة (مريم المجدلية ومريم ام يعقوب ومريم سلوما) لقبر المسيح ولما دخلن القبر رأين شاباً جالساً على اليمين عليه ثوب أبيض... فيدور بينهم الحوار التالى:

- عمن تبحثن فى القبر المقدس، ياخدمات المسيح؟
- عن عيسى النصرانى ياسكان السماء .
- انه ليس هنا، لقد بعث كما سبق له أن قال فهيا وأعلن انه قد خرج حياً من القبر المقدس.

وكانت القساوسة الرجال يؤدون هذا المشهد التمثيلى الذى يعتبر مسرحية كاملة بها نص ومؤدون، وملحقات ومكان عرض وجمهور.

وكانت هذه هى نقطة الانطلاق، والتى كانت تظهر فى موسمين دينين من مواسم السنة، وهى عيد الفصح الأول ثم عيد الميلاد، اللذان يعتبران بمثابة البؤرتين للطقوس الدينية.

وتكررت المحاولات فى عدة مشاهد تمثيلية مقاطع من الكتاب المقدس كانت تؤدى جميعها داخل الكنيسة أمام المذبح ويؤديها مجموعة من الرهبان أمام منظر مسرحى عبارة عن (تمثال يمثل للمشاهدين المهد العامر فى بيت لحم، أو اللحد الفارغ فى القدس (أورشليم) وكانت القساوسة يؤدون المشهد ترتيلاً ملحناً.

وهكذا ظهر المشهد التمثيلى الطقسى والذى لم يكن يتجاوز حدود اللحظة المعبر عنها حواران ومع مرور الوقت بها سبقها مقدمات ممهدة لها، والحق بها أثار مترتبة عليها،وأدخل هنا وهناك ما يشوق من التفاصيل ثم تخللها فيما بعد مقطوعات شعرية منطوقة باللاتينية كترانيم تنشد أجزاء منها جماعة المنشدين أو مقطوعات يلقيها بعض الأشخاص من الرهبان.

واستمرت هذه الإضافات حتى وصلت مدة عرض هذه المشاهد إلى ربع الساعة،وصارت أغنى بالعناصر التمثلية، وبدأ فى استخدام العناصر المكملة للعرض الدرامى، كالمكياج واستخدام اللحى والشوارب لتمييز الشخصيات، واستخدام الملابس الملائمة،واستخدام الأجنحة للقائمين بدور الملائكة كما اشتركت بعض الراهبات فى التمثيل مع كل هذا التطور إلا أن اللغة اللاتينية (لغة الكنيسة) مازالت عائقاً أمام فهم الجماهير كما تقدم.. لذلك كانت الخطوة التالية هى محاولة الاستعانة باللهجات المحلية الشعبية، واللغات المحلية إلى جانب اللغة اللاتينية لمساعدة الجماهير على الفهم.

وقد بدأ تطعيم هذه التمثيليات باللغة العامية بتردد وحذر واتخذت شكل شطر فى بيت أو لازمة متكررة.. ثم أصبحت مقطوعات كاملة، الأمر الذى يمكن القول معه أن النص أصبح مزيجاً مشتركاً فى النهاية من اللغتين اللاتينية والشعبية.

أخذت هذه الحركة التمثيلية الدينية فى الازدياد وبدأ الشعب يقبل عليها خاصة بعد دخول اللغة الشعبية إليها وبدأت عوامل الجذب الشعبية تضاف إلى هذه النصوص حتى وصل الأمر إلى الوصول إلى المسرحية نصف الطقسية، ولما شعرت الكنسية بأن التمثيليات الدينية بدأت تبتعد عن النصوص الدينية قامت بإخراج هذه التمثيليات من قاعتها، وأصبح الأمر منوط بها للشعب الذى تشكلت منه هيئات وجماعات تبارت فيما بنيها فى تأليف المسرحيات الورعة التقية، واشترك الهواة من عامة الشعب بطبقاته المختلفة فى تمثيلها بدلاً من رجال الدين، وأصبح الرواق الواقع أمام مدخل الكنسية وأعتابها مسرحاً لهذه الدراما الدينية الشعبية التى تدور حول أفكار دينية لكن دون تقييد بنصوص الكلمات بالكتاب المقدس.

ومن أشهر هذه التمثيليات (مسرحية آدم) والتى قدمت فى الساحة الفسيحة المنسبطة أمام الكنسية فى أواخر القرن الثانى عشر بفرنسا، وكانت مكتوبة باللغة الفرنسية النورماندية القديمة .

وهذه التمثيلية التى يعتبرها مؤرخوا الأدب المسرحى أقدم ما وقع فى أيدى الباحثين من تمثيليات العصور الوسطى فى غرب أوربا،تقدم للمشاهدين تاريخ البشرية منذ سقوط آدم وتقسم إلى ثلاثة لأقسام:

القسم الأول : الخطيئة الأولى وهى إغراء الشيطان لآدم وحواء.

القسم الثانى : الجريمة الأولى وهى مقتل هابيل على يد أخيه قابيل.

القسم الثالث : موكب الرسل والأنبياء وغيرهم من المبشرين بقدوم المسيح.

وأخيراً تختتم بمناجاة دينية مبشرة بخلاص البشرية.

المنظر المسرحى:

يعتبر المنظر المسرحى المركب من أهم مميزات مسرح العصور الوسطى الدينى ونصف الطقسى، ومن ملاحظات المؤلف لمسرحية آدم وحواء حول المسرح ومايجب أن يكون عليه والذى وصفه تفصيلاً نرى أن منصة العرض كان يجتمع فيها المناظر كلها مصفوفة كالبيوت الواحد بعد الآخر... بحيث يكون ترتيبها م اليمين إلى اليسار.. الجنة فى علوها ثم بلده الناصرة- المعبد- مدينة أورشليم- القصر الباب الذهبى دار الأساقفة- بحيرة طبرية وفيها مركب شراعى وفى المقدمة المطهر والجحيم يخرج من فوهته الشياطين ويتم ترتيب المناظر حسب ترتيبها فى المشاهد كما تجئ فى حبكة المسرحية وعلى الممثلين وهم جميعاً واقفون على خشبة المسرح أن يبادر كل منهم فى الوقت المناسب حينما يحين دوره إلى الوقوف أمام المشهد الخاص به.

وقد ظل هذا النظام من الديكور المركب معمولاً به طوال العصور الوسطى.

لم تكن المسرحيات الدينية جادة على طول الخط بل قد حاول مؤلفوا مثل هذه المسرحيات إدخال بعض المواقف الكوميدية لجذب وإمتاع الجماهير مختلفة الأذواق والمشارب، وهكذا استغل مؤلف مسرحية آدم مشاهد الإغراء (إغراء الشياطين لآدم وحواء) فى إثارة مثل هذه المواقف الكوميدية.

أيضاً كان المؤلف فى ملاحظاته حول الأداء والمنظر متميزاً فى ملاحظات المؤلف حول الأداء يقول:

وينبغى أن يتدرب آدم على أن تأتى إجاباته فى مواضعها وعليه وعلى جميع الشخصيات أن يتدربوا على الكلام فى رزانة وأن تكون إشارتهم متفقة مع كلامهم وأن يحافظوا على النص وإلا يزيدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرفاً وإلا يخلوا بترتيب الكلام أو سياقه.

عدم الخروج عن النص أو التسيب فى الالتزام بما يجيئ به النص..، هكذا يصر المؤلف احتراماً لنصه وجمهوره.

أما بالنسبة للمنظر فالمؤلف يصر أيضاً على تحقيق موازنة بين الواقع واللياقة العامة فيقول:

"ينبغى أن تعلق حول الجنة ستار، وشقق الحرير على ارتفاع القامة حتى الكتفين بحيث لايظهر من وراءها غير الجزء العلوى من جسد آدم (إشارة إلى وجود آدم وحواء عاريين فى الجنة).

كذلك يجب أن يكون ظاهر للعيان فى الجنة أوراق الشجر والأزهار وأنواع الفاكهة متدلية من الأغصان وما إلى لذلك حتى يتمثل المشاهد هذا كله فى صور رائعة لما فى هذه الجنة من نعيم.

هذا ماكان من التمثيليات الطقسية والنصف طقسية التى عرفها الشعب الأوربى فى العصور الوسطى، التى استمرت حتى نهاية القرن الرابع عشر تقريباً وتطورت متأثرة فى تطورها بالمناخ الاقتصادى والاجتماعى والسياسى الذى تأثرت به أوربا أثناء الحروب الصليبية بين أوربا والبلاد العربية.

لكن أكثر تأثيرها كان الحرب مائة عام فى القرن الرابع عشر التى كانت مابين انجلترا وفرنسا أثناء مقاومتها للاحتلال الانجليزى لأرضها، وقد أثرت هذه الحرب فى فرنسا وشعبها الذى بات ينتظر المعجزات والخوارق لإنقاذه من الأزمة الطاحنة التى وقع فيها .. باعتباره أن هذه المعجزات هى الأمل الوحيد لخلاص الشعب، وكان أثر هذا على المسرح فى عدد من المسرحيات التى تدور حول المعجزات وكرامات السيدة العذراء مريم والتى عرفت بمسرحيات المعجزات.

ومع قرب انتهاء هذه الحروب وانتهاء القرن الرابع عشر، تألفت

جمعية أخوية من الطبقة البورجوازية والصناع لتمثيل بعض المشاهد الدرامية، فمنعها البرلمان لكن الملك شارل السادس رخص لهذه الجمعية بتقديم التمثيليات فى دار تعرف باسم دار الثالوث وتقع خارج باريس، وجعل تقديم التمثيليات احتكاراً لهم فى باريس بأمر ملكى عام ١٤٠٢م ومن هنا بدأ ازدهار المسرح الدينى مرة ثانية، وقدم نوع من المسرحيات عرفت باسم تمثيليات الأسرار التى تختلف عن تمثيليات الكرامات والمعجزات فى تناولها لموضوعات كاملة من التاريخ الدينى اعتماداً على ماورد فى الأشعار القديمة، أو عن حياة القديسين، وكانت عروضها تستمر لعدة أيام وكان أحب موضوعات هذه التمثيليات ماكان متصلاً بحياة المسيح وآلامه، ولهذا عرفت باسم (تمثيليات أسرار الآلام).

انتشرت الجمعيات الأهلية التى تخصصت فى تقديم مثل هذه المسرحيات وكان لكل منها أسلوباً طريفاً فى دعوة الجماهير لمشاهدة عروضها المسرحية كانت تعلن عن ذلك بموكب مهيب يطوف المدينة وماحولها يتقدمه نافخى الأبواق والمنادون على ظهر الخيول، ثم القائمون على المشروع (مؤسسى الجمعية ومعهم الأثرياء والأعيان من التجار، وكان الموقف يقف فى الساحات وعند مفارق الطرق حتى يقرأ المنادى بصوته الجهورى نص الإعلان على الجماهير".

أما تمويل مثل هذه العروض فكان يتم من خلال المنح والهبات من الجماهير كما كانت فرص المشاركة بالتمثيل فى هذه العروض متاحة للهواة من أبناء الشعب بكافة طوائفه خاصة الحرفيين والطلبة .

وفى يوم الحفل كانت تقام منصة خشبية يزيد طولها على عرضها حتى تستوعب المنظر المركب دفعة واحدة وكان يحدد كل مشهد مايشبه المقصورة وأمامه لوحة تدل عليه، ولم يكن لهذا المسرح ستائر، وكان القائمون بتنفيذ العرض يستخدمون الحيل المسرحية كقاذفات اللهب والمناظر المرسومة للمساعدة فى الدلالة على أجزاء المنظر.

وكانت هذه النصوص تمزج مابين التاريخ والأساطير، والجد والهزل كما كان يتخللها بعض المشاهد الماجنة فى بعض الأحيان إرضاء للجماهير.

هذا ماكان من المسرح الدينى الذى استمر حتى بدايات عصر النهضة.

فأين كان المسرح الدنيوى فى عصور أوربا المظلمة؟

المسرح الدنيوى "الهزلى" "غير الدينى" فى العصور الوسطى

تقدم بنا القول أن مع تدهور المسرح فى روما فى أواخر عصر الإمبراطورية لم يبق إلا التمثيل الصامت، وقد أدى قرار الكثير لإغلان المسرح إلى تشرد الممثلين وانتشارهم هنا وهناك، فى محاولة لكسب العيش من خلال مايقدموه من ملاهى، وكانوا يبرعون فى كل أنواع التسلية فهى هدفهم الوحيد من عروضهم فكان الممثل منهم يجيد الحركات البهلوانية وألعاب القوى والمساخر، وألعاب الحواة، وإلقاء الأشعار المرتجلة على انغام الموسيقى.. وقد شارك بعضهم فى بعض التمثيليات الدينية فى مواقف كانت تحتاج إلى قدراتهم ومهارتهم البهلوانية كأدوار الشياطين واللصوص وغيرها، وقد ساهم وجودهم على طرد الكنيسة المسرح من رحابها وامتناع رجالها من المشاركة فيه...، وكان هذا أذناً من الكنسية غير مباشر بانتشار هذا الفن الذى يريده الشعب رغبة منه فى التسلى والضحك بما يتفق مع ميوله، ومن ثم سرعان ماتكونت جمعيات أهلية على غرار تلك الجمعيات التى تقدم مسرحيات الأسرار، واختصت هذه الجمعيات بتقديم العروض المسرحية الهزلية، ومنهم جماعة كتبة الديوان، وجماعة أولاد الحظ أو الحمقى، وعلى يدهم أجمعين ازدهر المسرح الهزلى ومازال إلى اليوم يقدم بعض فقراته بين الحين والحين وكانوا يقدمون مسرحياتهم فى الطرقات والميادين على منصة تقام وسط الميدان يلتف حولها المشاهدون تعلوها ستار كخلفية يقوم الممثلون بالتمثيل أمامها، وقد تنوعت موضوعات هذه المهازل

منها مايكون لمجرد إثارة الضحك عن طريق محاكاة بعض أصحاب العاهات والسخرية بهم والتندر عليهم، وبعضها كان له هدف يندرج تحت النقد الاجتماعى للحياة الزوجية أو الاجتماعية.

من هذه المهازل مهزلة طشت الغسيل:

كان "جاكينو" زوجاً ضعيفاً تضطهده زوجته وحماته وتضطرانه أن يقوم بمعظم العمل فى المنزل من عناية بالطفل وخبز العجين فى الفرن وغسل الثياب ووضع القدر على النار.. إلخ وكانتا فوق ذلك لاتكفان على لومه وتقريعه واتهامه بالإهمال، إذا فكر فى الامتناع والعصيان، اجتمعتا عليه وامتدت إليه بأيديهما بالضرب.

وأخيراً طلب الزوج المسكين اجتناباً لكثرة الخلاف والمشاجرة أن يتكرما فيمليا عليه قائمة بما يجب أن يقوم به يومياً.

وها هو ذا جالس على مائدة والمرأتان تمليان عليه وكأنهما فى مزايدة فيكدسان عليه العمل بعد العمل دون مبالاة بكثرته، وكل منهما تحك رأسها لتذكر ما يمكن أن يكون قد فاتها وغفلت عنه.

كل هذا والزوج المسكين ماض فى التدوين على قرطاس طويل حتى إذا فرغت المرأتان طلب منهما التوقيع على الورقة ثم طواها ووضعها فى جيبه متحملاً لما جاء بها امتثالاً للأمر وإيثاراً للسلام.

ويبدأ الزوج بمساعدة زوجته فى الغسيل - والطشت قائم وسط المسرح تجاه النظارة وفيما هو يساعدها فى عصر الثياب وكل منهما ممسك بطرف الثوب المغسول يلويه فى اتجاه عكسى يرخى الزوج قبضته عن طرف الثوب فيؤدى ذلك إلى وقوع الزوجة فى طشت الغسيل الذى كانت مستديرة وإذا الزوجة التى وقعت فى الطشت قد انحشرت فيه لبدانتها بحيث لا تستطيع القيام وحدها.

وتصرخ الزوجة وقد كواها الماء الساخن مستنجدة بزوجها ولكن الزوج يضع يده فى هدوء، فى جيبه ويخرج القائمة فينشرها –فى تؤدة– بين يديه ويأخذ فى قراءتها بصوت عال فقرة وعند كل فقرة كانت تقاطعه صرخات الزوجة.

ولكنه يستمر فى القراءة حتى إذا أتى إلى آخر القائمة أعلن أن ماتطلبه الزوجة من انتشالها من الطشت ليس موجودا فى القائمة الممهورة بإمضائه هى وأمها.

وتعود الزوجة إلى الصراخ، فيعود الزوج لقراءة القائمة من جديد ويكرر الاجابة نفسها ولما كانت الحماة عاجزة وحدها عن انتشال ابنتها ولابد من مساعدة الزوج فى إنقاذه فإن الزوجة المستبدة لايسعها أخيراً إلا أن تقر– خاضعة متذللة بما ارتكبته من خطأ فى حق زوجها وتعاهده على أن تكون منذ الآن الزوجة الخاضعة المطيعة.

ولكن هل تبر المرأة بوعدها !!

إن الزوج يذهب بعيداً فى التصديق فهو يقول فى ختام التمثيلية: _ ما أجدرانى بالغبطة لو دامت الصفقة).

وظاهر من هذه المهزلة أن التعرض للحياة المنزلية بالتفكه والتندر والنقد ليس مقصوراً على مؤلفى عصرنا بل قي ما عرفته حداتنا وأجدادنا.

بخلاف هذه التمثيلية الهزلية الماجنة كان هناك نوع من المسرحيات الكوميدية الأكثر تهذيباً عرفتها أوربا فى نهاية العصور الوسطى منها ماعرف فى القرن الخامس عشر حيث شاعت ثلاثة أنواع من التمثيليات الفكاهية وهى:

١- العبـــــرة:

تمثيليات من النوع الأخلاقى ترمز شخصياتها إلى الصفات الخلقية

وتحمل أسماؤها مثل، بخل، وثرى،وكشف وموضوعاتها قد تكون هزلية إثارة، وتارة أخرى ومنها مايقتبس من الكتب الدينية ومن الأشكال والحكايات المشهورة العامية، وكان الهدف منها العبرة الأخلاقية.

٢- الحماقـــــة:

وهى تمثيليات نقدية، تناول الأحداث والشخصيات المعاصرة للاستهزاء منهم والسخرية من سلوكهم وقد كانت تستخدم فى الخصومات السياسية، لذلك كانت تتفاوت جرأة واعتدالاً على حسب موقف الملك والبرلمان، ومن موضوعها وكان يقوم بتمثيليات الحمقى جوقة أولاد الحظ.

٣- المهازل- الفارس:

ومعناها الحشو وهى لفظ تطلق على كل تمثيلية تخلط باللغة اللاتينية، اللغة الفرنسية، ثم صارت تطلق على التمثيليات التى تتصف بالتهريج والهجاء، وجملة القول أن المهزلة، تمثيلية صغيرة هزلية مستمدة من الحياة اليومية، وتنزع فى طريقها إلى الواقعية،وهى من قبيل كوميديات الموقف، وكوميديا العادات الاجتماعية على نحو مبالغ فيه كاريكاتورى فى إبراز النواحى الهزلية لإثارة الضحك الشديد والقهقهة العالية.

هذا كان حال المسرح فى العصور الوسطى التى عرفت فى التاريخ بعصور ظلمة أوربا والتى مع بداية القرن الرابع عشر بدأت ظلمته فى الانقشاع لتحل النهضة مع حلول القرن الخامس عشر ويستمر حتى السادس عشر فكيف كان ذلك وكيف أثر هذا على المسرح فى أوربا؟

المسرح فى عصر النهضة

يقصد بعصر النهضة الفترة الزمنية من تاريخ أوربا منذ بدايات القرن الرابع عشر حتى نهايات السادس عشر ،وهى تتميز بشكل خاص فى فنونها وأدائها بأحياء القيم الفنية للأسلوب الكلاسيكى القديم، وكانت ايطاليا من أول وابرز دول أوربا فى هذا العصر، بل هى التى مهدت للنهضة فى باقى دول أوربا.

وقد اختلفت نظرة الإنسان إلى الكون فى عصر النهضة، فأصبح الانسان هو مركز هذا الكون، وبدأ الاهتمام بالفرد والنظرة الفردية من خلال اسلوب علمى ومنهج يعتمد على دراسة الطبيعة وفهم قوانينها وليس نقلها وسوف نعطى مثالاً صغيراً على الفرق بين النظرة الذاتية الفردية المبنية على ألإرادة التكوينية الخلاقة التى تتبدى فى التحكم فى المادة المستخلصة من دراسة الطبيعة – والتى جاء بها عصر النهضة ووجهة النظر التى كانت سائدة فى العصور الوسطى- فيما يعرف بأسلوب الفن القوطى والذى كانت تهتم بمادة الموضوع ذاته والتى لايمكن أن يرى الجمهور منها الكناية والمثال مستمد من كتاب الفن والمجتمع عبر التاريخ وهو يختص بالمنظر المسرحى المركب الذى كان سائداً فى العصور الوسطى.

لقد كان أظهر تعبير عن التغير الذى حدث فى مفهوم المكان فى ذلك العصر عصر النهضة، من إدراك مفاجئ للتعارض بين طريقه وضع المناظر فى المسرح المبنية على تركيبات منفصلة غير مترابطة، وبين الايهام الفنى عصب العملية الدرامية، ذلك أن العصور الوسطى كانت تعد المكان شيئاً مركباً قابل للتحليل، كانت تسمح بوضع المناظر المختلفة للدراما واحد إلى جانب الآخر بل كانت تدع الممثلين يقفون على خشبة المسرح حتى عندما لايكون لهم دور فى الحوادث وكما أن المشاهدين أى اهتمام

بالمناظر التى لايحدث أمامها تمثيل، فكذلك لم يكونوا يبدون اهتمامً بالممثلين الذين ليس لهم دور فى المنظر الذى يجرى تمثيله ..غير أن كل هذا الاهتمام الموزع بدى فى نظر عصر النهضة أمراً يستحيل تبريره.

فالعمل فى نظر الفهم الجديد للفن يؤلف وحده لاتنقسم والمشاهد يريد أن يدرك المسرح كله ومن جميع جوانبه، بنظرة واحدة مثلما يدرك بنظرة واحدة المساحة الكاملة للصورة المنظمة على أساس مبادئ المنظور المركزى.

هذا مثال لنقطة صغيرة توضح نظرة إنسان النهضة لأمور الكون من حوله باعتباره مركزاً لها..وسوف يكون المسرح الايطالى فى عصر النهضة دليلنا على التعرف على أكثر من مثل للفن من وجهة نظر عصر النهضة فى المسرح ، وتطور هذا الفن من جهة أخرى.

المسرح الايطالى وعصر النهضة

كان المسرح الايطالى فى عصر النهضة بمثابة الوسيط مابين مسرح العصور الوسطى والمسرح الحديث، وكان سبيله فى ذلك استبعاد المسرحية الدينية ومسرحها الخاص استبعاداً تاماً، والعودة إلى القيم والمفاهيم المسرحية الكلاسيكية.

وإن كانت النهضة المسرحية الايطالية لم تفصح عن كاتب مسرحى عظيم كما أفصحت النهضة الفنية عن مايكل أنجلو مثلاً.. إلا أنها قد مهدت لظهور عمالقة المسرح فى اسبانيا وفرنسا وانجلترا ولكل البلاد التى نقلت عنها وعن مسرحها فى عصر النهضة.

لكن الفضل السريع والواضح كان للعمارة المسرحية الايطالية التى انتقلت بالتمثيل من فوق المنصات والأرصفة التى كانت تقام فى الطرقات إلى التمثيل فى عمارات فنية ووسط ديكورات مرسومة "أن ماقامت به ايطاليا كان فتح لعالم جديد فى الإخراج وتهيئة المسرحية وإعداد ملابسها، لقد كانت بطريق غير مباشر الأب لشكسبير وجونسون كرونى وراسين وغيرهم"، يرجع اهتمام الايطاليون بالتراث الأدبى ومحاولة محاكاته فى كتابه مسرحياته فجة، يرجع ذلك إلى حنينهم إلى ماضيهم القديم الذى أعادوا اكتشافه من خلال الأكاديميات والمجاميع العلمية التى اهتمت بدراسة كل صغيرة وكبيرة من المحفوظات والآثار اللاتينية واليونانية التى حجبتها الكنائس فى خزائنها لقرون.

وهكذا عاد إلى ذهن العالم الايطالى أسماء بلوتوس وتيرانس وسينكا، وتم أيضاً إنشاء دور عرض مسرحية جديدة مشابهة لمسارح القدماء.

وقد بدأت هذه المحاولات مع القرن الرابع عشر واستمرت إلى

القرن السادس عشر حين كتب أول مسرحية وأصيلة باللغة الدرامية الايطالية، وكانت هذه سمة أدب المسرح فى القرن السادس عشر، حين شرع الكاتب والكتاب فى الإقبال المتزايد على كتابة المسرحيات باللغة الايطالية، ويعد جيان جيورجيو ترسينو أول كتاب المأساة الايطالية الذين اخذوا يكتبون بالايطالية باطراد، وقد كتب أحسن تمثيلياته المعروفة باسم (سوفونسيا) فى سنة ١٥١٥م.. يحدثنا سيموندس عن ترسينو فيقول:

أنه كان رجلاً ذو لوذعية وعقل دءوب جبار.. رجلاً كرس نفسه لمشكلات الأدب والشعر الدقيق، وراح يكتب ويكب على دراسة إنتاج القدامى يجد واجتهاد لايتطرق إليها الملل وذلك بقصد إنشاء القواعد التى تكفل الكتابة بلغة ايطالية صحيحة.

لقد كان ترسينو يكتب المآسى وأمامه أعمال سينكا الذى اعتبره قدوة له بدلاً من الاعتماد على اليونانيين، فجاءت مآسيه شبيهة بإبداعات سنيكا، تعتمد على العنف والفزع والبرقشة والزخرفة البيانية وهذا ماكان من المأساة، أما الملهاة فقد سبقت التراجيديا فى كتابتها باللغة الايطالية الدرامية فلم يكد القرن الخامس عشر يقترب من نهايته حتى كانت الكوميديا (الملاهى) تمثل باللغة الايطالية. سواء منها المترجم أو المؤلف على نسق القديم والذى أبدعه تيرانس وبلاوتس على وجه الخصوص.

هناك نوع آخر من المسرحيات الايطالية لابد من إلقاء الضوء عليه كنموذج أن دل فيدل على تلك النهضة المسرحية الضخمة التى كانت فى إيطاليا وهى الكوميديا الشعبية التى كانت تنتشر فى شوارع المدن الايطالية والى كانت تعرف بالمسرحية المرتجلة أو الكوميديا دى لارتى، والتى كانت تعتمد على الارتجال دون وجود نص مكتوب.

كانت الكوميديا دى لارتى مسرحية صرفة، ايطالية أصلية تتسم بما كانت تتسم به مسرحيات هذه الفترة من خشونة وإسفاف وفجور، لقد كانت فى أوائل عصر النهضة تمثيلية تعبير وتسلية إلى آخر حدود التسلية.

كان هذا النوع من المسرحيات الكوميدية يعتمد على فكرة وسيناريو مرتجل متفق عليه مسبقاً بين الممثلين، الذين يجب عليهم أن يبتكروا الحوار المناسب للفكرة والأنماط-الشخصية التى يقوم كلم منهم بتمثيلها، فشخصيات الكوميديا دى لارتى كانت عبارة عن أنماط محدودة المعالم سواء من ناحية الموضوع أو الحركات أو اللازمات أمثال شخصية الدكتور والعاشق، والخادم، والصديق، يجمعهم نص عبارة عن مجموعة من المشاهد المتنوعة التى تنتقل بهم من مكان لآخر،د بكاريكاتورية فى الأداء وسخرية ومجون فى الحوار ورشاقة وشمولية فى أسلوب الأداء التمثيلى. ولقد ظلت الكوميديا دى لارتى أهم ألوان التسلية المسرحية وأكثرها انتشارا فى أوربا لمدة قرنين من الزمن.

هذا ماكان بشأن المسرحيات أو أدب المسرح سواء فى التراجيديا أو الكوميديا أو الملهاة الشعبية (كوميديا دى لارتى) فماذا كان من شان المسرح الايطالى كمعمار أو دارا للعرض المسرحى؟

كانت العروض المسرحية تتم إما فى دور خاصة للعرض أو داخل الصالات فى القصور التى يملكها الأثرياء والإقطاعيون الايطاليون، ليس فى روما وحدها بل فى معظم المدن الكبيرة خاصة فلورنسا التى تعتبر مهد النهضة ومنبتها الأول.

والتى كانت تضم فى وقت واحد، واحد وثلاثون قصراً داخل أسوارها من أشهرها قصر آل مدتشى وكانت الحفلات التمثيلية التى تقام فى القصور متنوعة فليلة كوميديا ليترانس، ثم مأساة لأحد الكتاب المعاصرون، وفى ليلة أخرى إحدى مسرحيات الأقنعة التى تعتمد على الراقصين، ومع

مافى هذه المسرحيات من سلبيات إلى أنها اضافات لعالم المسرح بهاء ليس بعده بهاء، متمثلاً فى تلك الزخارف التى تزين بها الصالات أو المنصات التى تعد للتمثيل أو دور التمثيل وفى المنظر المسرحى وتقنيات المسرح .

كانت الحفلات التمثيلية تتم داخل البهو الكبير فى القصر حيث اقيمت منصة فاخرة فى أحد أطراف الصالة وكانت تتقسم قسمين ممتدين من أول الحيطان إلى أخرها، ومنصة أخرى فى وسط الصالة أعدت للرقص والتمثيل.

أما المنصتان الأخريتان فكانتا للمشاهدة وكان الجمهور والمنصة المخصصة للتمثيل غارقتين فى الزخرفة، وكان يستخدم للإضاءة عدد كبير من المشاعل، (مائة شعلة مدلاة من السقف).

ويلاحظ فى العروض المسرحية فى هذه الفترة توظيف الاستعراضات التاريخية والمواكب الفخمة التى تعرض على المنصة بجانب رقصات الباليه الحافل بالزخارف وألوان الزينة. أما الأزياء فكانت على غاية من الجمال والثراء وكان الزى الذى يرتديه الممثل مرة واحدة لا يرتديه مرة أخرى.

وبالإضافة العظيمة التى تحسب لمسرح هذه الفترة هى المناظر المسرحية التى كانت تعتمد على المنظور المسرحى الذى كان يمثل فى بعض الأحيان مدينة كاملة بمنازلها وكنائسها وأبراجها وحدائقها وكان أشهر فنانى هذه العصور فى رسم هذه الصورة المناظر فىالمسرح الفنان سيرليو.

أيضاً من الإضافات التى جاءت على معمار المسرح فتحة المسرح، تحدد مساحة المنصة التى وبدأ التمثيل يجرى على المنصة داخل مساحة محوطة بالجدران أو المناظر المجسمة وليس فى مساحة طليقة فوق رصيف مكشوف وقد استمر استخدام هذه الفتحة لقرون ثلاث لاحقة. وكانت هذه المناظر ترسم على ستائر خلفية يمكن تغيرها عند اللزوم.

وكان من أشهر رسامى المناظر المسرحية الفنان سيرليو والذى مزج مابين الرسم البارز والمحفور، فقد وضع تعليمات فى المسرحيات التى قام بتصميم مناظرها ذكر فيها أن المبانى فى مشاهد مأسية وملاهية لابد أن تصنع بطريقة الرسم البارز، لا إن تصور على الخيش، إلا أنه سمح بإمكان رسم القطع الرقيقة فى نهاية المنظر بطريقة المنظور لتكون امتداد لخطوط تلك الصفوف المتضائلة من المبانى المحكمة على جانبى الشارع.

وقد استطاع الفنان المصور الايطالى أن يسيطر باختراعه هذا على المسرح فى أوربا كلها، فقد سيطرت ستائر وتراكيب المنظور المصورة التى استقرت فى ايطاليا من أوائل القرن السادس عشر، وانتشرت شمالاً فى القرن السابع عشر، سيطرت على مسارح أوربا حتى القرن العشرين.

هذا ماكان من تاريخ المسرح وتطوره فيما يتعلق بصنفى الدراما الأساسيين التراجيديا والكوميديا مع نهضة أوربا من العصور المظلمة لكن ماذا عن نظرية الدراما المواكبة لهذه النهضة ؟؟

يعتبر كاستلفترو (١٥٠٥-١٥٧١) الناقد الايطالى واحد من أهم منظرى الدراما فى القرن السادس عشر الميلادى وقد صاغ آرائه لمناظرة كتاب فن الشعر لأرسطو فى كتاب بعنوان فن الشعر لأرسطو: ترجمة وتعليق " والذى صدر سنة ١٥٧٠م وكان من أهم ما جاء فيه وتوجزه هنا استناداً لمجموعة مقالات عظيمة للأستاذ الدكتور فخرى قسطندى نشرها فى نهاية السبعينيات من هذا القرن.. كانت أهم نقاط التعارض ماقاله كاستلفزو عن وحدة الموضوع التى نادى بها أرسطو.

كما سبق الذكر قال أرسطو فى كتابه فى الشعر بضرورة توفر وحدة الموضوع أو وحدة الفعل الدرامى، وقد أشار فى نفس الكتاب على وجوب أن يكون هذا الفعل من الطول بالقدر الكافى لتحول شخصية البطل، كما لم يشر أرسطو إلى أى شئ عن المكان الذى يدور فيه الحدث، هذا ماقال به أرسطو.. لكن كاستلفترو كان له رأى آخر مخالف لأرسطو عند ترجمة كتاب فن الشعر ذكر أن هناك مايعرف بالوحدات الأرسطية والوحدات الأرسطية كما ذكر كاستلفترو هى:

وحدة الفعل : ويقصد بها أن الفعل الدرامى يجمع أحداثاً تترابط فيما بينها برباط عضوى محكم يؤلف منها وحدة تكون هى الغاية من هذه الأحداث.

وحدة الزمان : ويقصد بها أن يكون العمل الدرامى محدوداً بدوره من دورات الشمس ولايتجاورها إلا تجاوزا طفيفاً.

وحدة المكان : ويقصد بها أن يكون الفعل محدوداً بمكان واحد فلا يجرى فى أكثر من مكان.

إن أرسطو لم ينص على هذا جميعه لكن لا أحد غير كاستلفترو هو

الذى أشار إلى وحدة المكان التى هى من اختراعه هذا لأن أرسطو هو القائل بوحدة الفعل (الموضوع) والمشير إلى وحدة الزمن وليس وجوباً، لذا فإن كاستلفترو هو أول من أشار وجمع هذه الوحدات فى كتاب.

ولم يكن كاستلفترو هو أول من أشار إليها وحسب بل إنه كان أيضاً أول من أصر على أنها قوانين للدراما غير قابلة للخرق.

ومن ايطاليا انتقلت هذه الوحدات إلى فرنسا وبعدها إلى انجلترا واستمرت فى الأذهان مع نسبتها إلى أرسطو ويرجع البعض أن سبب تمسك كاستلفترو بهذه الوحدات راجع إلى نوعية الجمهور وعن نوعية الجمهور ومتطلباته التى تؤثر فى نظرية الدراما سنختتم هذا الجزء.

الجمهور عند كاستلفترو هو جمهور العامة الذى لايمكن له أن يتعاطف مع الأشياء التى لايؤمن بصحتها والتى يرى أنها لا تمثل الصدق كيف يؤمن جمهور العامة بصحة عرض مسرحى تستمر أحداثه اثنتى عشر ساعة فى حين يجرى عرض هذه الأشياء فى وقت أقل من هذا ؟ أن جمهور كاستلفترو جمهور يفتقر إلى الخيال.. ويقول كاستلفترو فى ذلك:

"ليس ممكنا أن نجعل جمهور العامة يصدق أن عدة أيام أو ليالى قد انقضت، فى حين أنه يعرف، بمقتضى الحواس أن ساعات قليلة فحسب قد انقضت".

والحل فى نظر كاستلفترو أن يطابق زمن الفعل الدرامى زمن العرض المسرحى.. إرضاء للجمهور وهذا الزمن فى رأى كاستلفترو..هو:

"الزمن المحدد (للفعل الدرامى) هو ذلك الذى يتيسر فيه للمتفرجين أن يجلسوا جلسة مستريحة فى مقاعدهم بالمسرح والذى فيما أرى.. لايمكن أن يتجاوز دورة الشمس كما يقول أرسطو – فبسبب مطالب الجسد مثل الحاجة إلى الطعام والشراب والى التخلص من فضلات المعدة، وبسبب مطالب أخرى لايمكن أن يبقى الناس فى المسرح وقتاً يتجاوز الوقت سالف الذكر.

ومعنى هذا أنه: أن سعينا إلى اختصار زمن الفعل الدرامى على خشبة المسرح – زمن العرض– فلا مناص من اختصار زمن الفعل فى الواقع المعاش أيضاً.

نقطة أخرى ناظر كاستلفترو فيما بينه وبين الشاعر الناقد هوراس ونقد أقوال هوراس بحجة رغبات الجمهور وهى مبدأ اللياقة الذى نادى به هوراس.

فقد نوه هوارس فى كتابه فن الشعر، إلى أن الأحداث فى المسرحية صنفان حدث يعرض، وحدث يروى كأحداث القسوة والعنف، لأن الجمهور لايجدب أن نقحم عليه مناظر ينخلع لها القلب، ويقشعر لها البدن.

فماذا يقول كاستلفترو فى ذلك.

يوجب كاستلفترو تصوير جرائم القتل على المسرح لأنها توقظ مشاعر الخوف والشفقة من مراقدها.. وإن كان غير ذلك فمرجعه إلى عجز الشعراء عن تصوير مثل هذه المشاهد لاستحالة المطابقة بين الجريمة كما تعرض على خشبة المسرح والجريمة كما تقع فى الحياة فمشاهد القتل على خشبة المسرح تدعو الجمهور إلى الضحك أكثر مما تدعوه إلى البكاء وهى كفيلة بأن تحدث أثراً أقرب إلى الكوميديا منه إلى التراجيديا.

لذلك كما يقول كاستلفترو:

" ونظرا لصعوبة المطابقة بين تمثيل الأحداث والواقع فإن المسرحيات لاتعرض على خشبة المسرح جرائم القتل والأشياء الأخرى، التى قد يكون من الصعب تصورها على وجه يكفل لها الوقار ومن اللائق أن تؤدى بعيداً عن خشبة المسرح ثم تروى من قِبل رسول.

لقد نسى كاستلفترو فى مقولته هذه :

إن الأصل فى العرض المسرحى هو النص الدرامى، والنص

الدرامى الفنى بعوامل الجذب والتشويق.. وحساسية وموسيقى وجماليات الشعر وماله من قوة إيحائية بقادر على أن يسيطر سيطرة تامة على وجدان المتلقى، حيث يترجم ترجمة فنية إلى لغات وعناصر العرض المسرحى، حينئذ يستغرق المتفرج فى النص ويؤمن بكل مايقدم له.

وهذا سر عظمة المسرح.. المسرح التى عرفته اليونان.. فيما بعد كاستلفترو وعصر النهضة وهو ماسنتعرض له الأجزاء القادمة.

عندما تولت اليزابيث الأولى عام ١٥٥٨م، الحكم فى انجلترا حاولت أن تصلح التدهور الذى كانت تعيش فيه البلاد، وان تحقق لشعبها الأمان والرفاهية بقدر الإمكان، وكان من مظاهر هذا الإصلاح وأحد أدلة نجاحه، ارتفاع مستوى الآداب والفنون فى انجلترا، الأمر الذى استحق عصرها أن يعرف بعصر النهضة الاليزابيثى والذى يحسب له أنه قدم للعالم الكاتب المسرحى العظيم وليم شكسبير، الذى يعد أول المؤلفون المسرحيون الذين وقفوا بجوار عظماء الدراما فى الإغريق.

وإن كان يحسب لايطاليا من خلال المسرح الارتجالى"الكوميديا دى لارتى" أنها قدمت للمسرح الأوروبى الحديث أول الفنانين المحترفين داخل فرق ومؤسسات منظمة، وطورت من خلال مهندسيها المعماريين وفنانيها التشكيلين فى عمارة المسرح والمناظر المرسومة وخشبة المسرح المغلقة (التقليدية) ذات فتحة البروسنيوم.

فإنه يحسب لانجلترا ظهور وليم شكسبير، حتى وإن كان شكسبير قد بدأ كتاباته للمسرح عندما كان العصر الإليزابيثى مازال فى طور طفولته، إلا أن التأثير العظيم لعصره وظلمة مجتمعه ظهراً بشكل كبير فى كتاباته، كانا السبب فيما وصلت إليه من رقى وسمو فى المستوى.

تولت إليزابيث الأولى الحكم ومازال المسرح الانجليزى قريبا من مسرح العصور الوسطى الدينى، يقدم المسرحيات الدينية المستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس فى الأعياد، بجانب بعض المسرحيات الأخلاقية المحدودة الإمكانيات التشخيصية والإبداعية.

وفى هذه الأثناء تم كتابة أول كوميديا انجليزية وهى مسرحية كتبها ناظر إحدى المدارس ليؤديها تلاميذه فى الاحتفالات، ثم بعد عشر سنوات فى عام ١٥٦٦ كتبت أول تراجيديا عصر النهضة والتى اقتبسها

اثنان من تلاميذ المعبد عن سنيكا الرومانى، وقد تم تقديمها عن طريق زملائهما أمام الملكة اليزابيث الأولى، وكان هذا عرضاً للهواة أمام مشاهدون مثقفون هما توماس فورشون، وتوماس سكافيل.

هذا ماكان من أمر العروض التى يشاهدها المثقفون، أما الجماهير العادية من عامة الشعب فكانت تتقبل إلى حد كبير المسرحيات الكوميدية ذات الفصل الواحد والتى تعرف بالانتراود، والتى هى مزيجا من الفارس البدائى والتهويمات الكلاسيكية، فعلى سبيل المثال فى إحدى المسرحيات التى كانت تعرف باسم الجو للكاتب جون هاى وود، مجموعة من الناس تصلى لجوفاً حتى يمنحهم المناخ المناسب الذى يطلبونه، ثم يتصارعون مع أشخاص آخرون، وكانت مسرحيات هاى وود وزملائه تؤدى عن طريق مجموعات من الممثلين أشباه الهواة الذين يعيشون على إعانات الأثرياء والنبلاء، ومن هؤلاء الممثلين ظهر أول الممثلين الانجليز المحترفين.

ومع بدايات الإصلاح الذى تبنته اليزابيث، كانت انجلترا فى حاجة إلى حياة مسرحية، مستقرة يشعر فيها الممثل والمؤلف بالأمان والاستقرار كذلك إلى دور عرض مسرحية، تكون بمثابة بيت لهؤلاء الفنانين الذين وهبوا حياتهم للمسرح.

تم بناء أول مسرح فى انجلترا على يد نجار يدعى جيمس برباج والذى كان يعشق التمثيل ويعمل فى أوقات فراغه ممثلاً، لكن فى حقيقته كان رجلاً خلق للمسرح، لذلك لم يكن مستغربا أن يكون ابنه الأصغر هو ريتشارد برباج الرائد الأول للممثلين الانجليز، فهو الذى أبدع فى هاملت ولير وعطيل وريتشارد الثالث فيما بعد.

والمسرح الذى شيده برباج عام ١٥٧٦ عرف باسم المسرح وكان عبارة عن مبنى مفتوح من الخشب، وقد بناه برباج بأمر من عمدة لندن الذى كان لديه فكرة بسيطة عن المسرح، وقد أقامه خارج المدينة، وقد أدت تجربة برباج إلى إقامة العديد من المسارح فى نفس الفترة وهى بالترتيب

الزمنى لبنيانها ، الستار، الوردة، البجعة، الكرة أو (الجلوب)، لكن المعروف عنها قليلاً، وإن كان من المعروف أن أشهرها هو مسرح الجلوب، والـذى أقامه جيمس برباج على الضفة الجنوبية للندن فى عام ١٥٩٩ بشكل أكثـر تطوراً عن المسرح –المبنى القديم– وقد قدمت معظم روائع شكسبير علـى هذا المسرح إلى أن احترق عام ١٦١٤، بعد عرض مسرحية هنرى الثالث، ثم أعيد بناؤه فى السنوات التالية واستمر العمل فيه حتى عام ١٦٤٤ وكان قد تدهور تماماً وتلاشى، ولايعرف من أشكال هذه المسارح إلا مارسمه أحد الرحالة الألمان ويدعى جوهانس دى ويت خلال إحدى زيارته للندن حوالى ١٥٩٦، وإن كان الرسم غير واضح لكن يمكن من هذه الرسوم استخلاص أهم ملامح هذه المسارح والتى تكون الشكل العام للمسارح الشعبية المفتوحة فى العصر الاليزابيثى.

كان المسرح يتكون من منصة للتمثيل، تحاط بـسور فـى بعـض الأحيان، يفصل بين المنصة ومساحات لوقوف المشاهدين علـى الجوانـب الثلاثة للمنصة وهو بالطبع سور صغير، وحول المسرح حائط من دوريـن أو ثلاثة مزودة بمقاعد ودكك خشبية، هذا عن المسرح من الداخل، والـذى كان يبنى عادة داخل ساحة الخان أو الفندق حيث تكون مبانى الفندق هـى الحوائط المحيطة بالمنصة، أما المنصة ذاتها فكان له حائط خلفى به عـدد من الأبواب المغطاة بستائر يمكن إضافتها للمنصة برفع الـستائر لزيـادة مساحة التمثيل، وفوق هذا الأبواب شرفة يجلس بها الموسيقيون أو تستخدم للتمثيل، وفى أعلى الحائط برج يقف عليه عازف البوق ليعلن عـن بدايـة العرض المسرحى، كما يرفع فى أعلى البرج علم ليعلن عن وجـود بدايـة العرض المسرحى، وكان العرض يتم عادة فترة بعد الظهر، لذلك لم تكـن هناك حاجة لإضاءة ما.

وكان للمسرح سقفية تسند على أعمدة ملونة باللون الأزرق وتزينها النجوم الذهبية، أما ملابس العروض المسرحية فلم يكن الاهتمام بتاريخيتها

أو مناسبتها للأحداث أو أهمية مناسبتها للشخصيات ومكانتها، كما كانت الملابس عادة تمنح للفرق من الأثرياء وكانت هذه الملابس بالطبع تثير المشاهدين الذين يشكلوا جمهوراً من كافة الطبقات والأعمار، وكانت الملابس مع عصريتها يمكن ا ن يوضع عليها بعض التفاصيل التى تحقق تاريخيتها، كوضع صدرية وخوذة للجنود الرومان، أو عمامة للأتراك وفستان طويل للشرقيين.. إلخ ومسرحية تيتوس اندريكون لشكسبير خير مثال على هذا الخلط بين المعاصرة والتاريخية فى الملابس.

كانت الفرق المسرحية التى ظهرت فى العصر الإليزابيثى تخضع لإشراف بعض النبلاء لأن الممثلين حتى هذا العصر لم يكونوا على درجةمن السيادة الاجتماعية بل كانوا يتصفون رسمياً كالمتشردين لذلك كان برباج وشكسبير ضمن رجال اللورد شمبرلين.

ومع مرور الوقت بدأت الفرق تستقل وتحدد تلك القواعد التى تحكمها وتختلف من فرقة لفرقة، وامتلك الممثلون مسارحهم الخاصة، كما فى فرقة شكسبير حتى امتلك الممثلون المسرح والملابس والمعدات، وكان لكل منهم نصيب فى رأس المال، عاد على كل منهم بنصيب فى الربح.

وكما كان الحال فى المسرح الإغريقى، لم تكن النساء تعمل فى المسرح الإليزابيثى، لذلك كان الأطفال والشباب صغيرى السن يقومون بأداء أدواء النساء وقد قاموا بشكل خاص بأدوار جولييت ، وبورشيا وغيرها من الأدوار النسائية فى مسرح شكسبير، أم أدوار العجائز من النساء فكان يؤديها الممثلون الكوميديون من الرجال.

وكان ممثلو العصر الاليزابيثى يجيدون التمثيل والرقص والغناء وعزف بعض الآلات الموسيقية أحياناً.

وأما أشهر كتاب العصر الإليزابيثى فكان وليم شكسبير والذى ولد فى ستراتفورد، وهى واحدة من قرى وسط انجلترا تابعة لمقاطعة يوركشير.. وتزوج هناك وكان عمره ١٨ عاما ثم رحل منها إلى لندن حيث

عمل ممثلاً ثم كاتبا مسرحياً، حتى اشترك فى ملكية مسرح الجلوب فى عام ١٦١٦ تاركاً ابنتيه فى ستراتفورد، أما ابنه الوحيد فقد توفى وهو فى الحادية عشر من عمره، هذا كل ماهو معروف عن حياة وليم شكسبير، أما باقى حياته فيمكن الاستدلال عليها من مسرحياته العديدة التى ألفها والمتنوعة فى أسلوبها ونظراتها للحياة، والتى تراوحت بين عدد من المآسى إلى الكوميديات مروراً ببعض المسرحيات التاريخية. والمسرحيات التراجيكوميدى، والمآسى الرومانتيكية، بالشكل الذى قد يصعب معه إجراء تصنيف لأعمال شكسبير، لما فيها من إبداع عبقرى إنسانى، كذلك نجد الإنسان فى الأعمال سواء التراجيدية أو الكوميدية متقلباً كما هو فى الحياة العادية لعديد من البشر.

لم تكن لشكسبير فى عصره ماله من عالمية كما هو اليوم، بل كان معاصريه ينظرون له نظرة متدنية باعتباره كاتباً متسلقاً مزيف، يختلف عن معاصريه كبن جونسون وغيره من المؤلفين الأكاديميين، عاصر شكسبير بن جونسون، وتوماس كيد صاحب المأساة الاسبانية والمحاولات الأولى لهاملت، وقد أثر كلا منهم فى شكسبير بشكل ملحوظ، خاصة عندما بدأ فى كتابة أعماله الدرامية الرائعة..، هناك أيضاً صديق كيد كريستوفر مارلو خريج جامعة كمبريدج والذى ولد فى نفس العام مع شكسبير، وعمل بالمسرح من قبل شكسبير ، والى مارلو يرجع الفضل فى فتح عصر جديد فى تاريخ الدراما الانجليزية وبمسرحياته التى تتضمن الإعداد الدرامى الجيد الملحمة دكتور فاوست الألمانى، كما أن لمارلو كشاعر وكاتب مسرحى الفضل فى تمهيد الطريق لاستخدام البحر الأيامبى فى الشعر فى كافة أعماله المسرحية، وقد قتل مارلو الذى اعتبر ندا لشكسبير، فى إحدى الحانات فى لندن بأيام قليلة قبل عيد ميلاده الثلاثون.

أما بن جونسون فهو ثالث الكتاب الأكادميين الذين عاصروا شكسبير فقد كان يتلقى العلم فى وست منستر، لكن والده أرغمه على ترك التعليم

الجامعى ليشاركه تجارته، وقد أثر فيه تركه للدراسة الأمر الذى أصابه بالإحباط، ما دفعه لمعاداة السلطات وإلقاء القبض عليه أكثر من مرة ووضعه فى السجن وكان يجد فى الكتابة المسرحية منفذاً له.

كان بن جونسون فى كتاباته متأثراً بعصر النهضة أكثر من غيره من الدراميين الانجليز ونقل هذا التأثر فى رجوعه إلى أعمال مؤلفين الكلاسيكية، واهتمامه ببناء المسرحية وصياغتها فى خمس فصول كما قنن هو راس.

بعكس مارلو ،كيد، وشكسبير الذين اعتبروا بكتاباتهم من مهدوا للدراما الانجليزية، كان معظم المؤلفين السابق ذكرهم يكتبون غالباً للمسارح الجماهيرية المفتوحة، كالبجعة والجلوب ولكن فى نهاية القرن ومع ظهور المسارح الخاصة المغلقة كان هناك من يكتب لها، وكانت هذه المسارح المغلقة تستخدم للعروض المسرحية فى الأجواء الصيفية وفى الشتاء، وكان المسرح المغلق عبارة عن صالة مستطيلة لها سقفية تضاء بالشموع، وكان المتفرجون الأقل عدداً من رواد المسارح المفتوحة والأكثر ثقافة منهم، يجلسون على دكك خشبية أمام منصة المسرح التى تحتل أحد أضلاع المستطيل، وقد احتفظت خشبة المسرح المغلق بالحائط الخلفى وأبوابه وشرفته العلوية ثم تم استخدام المناظر المستوردة من ايطاليا والتى كان يرسمها فنانون ايطاليون، وكانت النصوص التى فى هذه المسارح ذات أسلوب أكثر إمتاعاً وتهذيباً، ودقة فى الحبكة والحوار واستخدام المعدات الأكثر تطوراً وذلك لطبيعة ونوعية روادها.

يعتبر أنيجو جونس واحد من أهم المعماريين الذين طوروا فى شكل المسرح الانجليزى، فقد عمل لمدة كبيرة فى ايطاليا واحتك هناك بفنانى المناظر المسرحية،ومنهم اقتبس الخلفية المرسومة على جناحين جانبيين، والتى استخدمها فى المسرح الانجليزى المغلق كمسرح الصالة البيضاء، وقد جاءت مناظر تراجيدياته قريبة من أعمال سيراليو الايطالى، كما قام جونس

بتصميم الملابس والمناظر، وقد أدت أعماله إلى استخدام فتحة البروسنيوم فى نهاية القرن.

وجاءت الحرب الأهلية فى انجلترا. وأدت إلى توقف الحركة المسرحية واغلاق المسارح أما سبب ذهاب الممثلون إلى الحرب أو لبحثهم عن أعمال أخرى يتعيشون منها، وظلت لندن دون مسرح عام ١٦٦٠ وقد استغرق أحياء التقاليد المسرحية الانجليزية بعد خمودها حوالى ثمانية عشر عاما حيث فقد الناس عادة الذهاب إلى المسرح، واختفى جيل الممثلون العظام..وحتى يحين الحديث عن إحياء المسرح الانجليزى فلنتعرف على المسرح الأسبانى والفرنسى المواكبين للمسرح الاليزابيثى وكانا أكثر حظاً منه فى تطورهما.

ومع أن تطور المسرحان الانجليزى والأسبانى قد سارا متوازيين، وقد وضح بينهما بعض أوجه التشابه فى بنائهما، ودور المسرح فى كل مجتمع منهما إلا أن الاحتكاك بينهما كان شبه مفقود، وقد يرجع ذلك للموقف السياسى بين حكومتى البلدين.

إلا أن الأمر لم يمنع بعض لاعبى السيرك الانجليزى من القيام ببعض الجولات فى أسبانيا بسنوات قليلة قبل افتتاح المسرح فى لندن عام ١٥٧٦، وقد يكونوا هم ا لسبب فى معرفة برباج وهانسلو بأخبار المسرح الأسبانى فى مدريد عندما شرع فى بناء مسرحه، أما بالنسبة للنصوص المسرحية الأسبانية فلم يكن هناك من عرف بها المجتمع الانجليزى، لذلك يبدو أن مسرحيات العصر الذهبى للمسرح الإسبانى لم تكن معروفة للدراميين الانجليز، الذين لم يكونوا بدورهم معروفين للأسبان، ولكن الأمر لم يستمر كثيراً حتى جاء عصر الإصلاح الانجليزى متأثراً بالمسرح الاسبانى عن طريق فرنسا.

أما المسرح الأسبانى ذاته فيرجع تاريخه المبكر إلى المسرحيات الدينية ومسرحيات الفارس الشعبية، التى عرفها الشعب الاسبانى بجانب بعض كوميديات عصر النهضة التى كانت تعرض أمام مشاهد الطريق اعتمدت فى تنفيذها على التطور الذى صممه سيرليو الايطالى والذى كان شائعاً فى ايطاليا وبعض البلدان الأوروبية.

ارتبط المسرح الأسبانى فى بدايته بالمسرح البرتغالى لدرجة أن أول الكتاب المسرحيون للمسرح الاسبانى كان برتغالياً وهو الكاتب المسرحى جيل فيسنت اما الكاتب الاسبانى الذى يعتبر من أول الكتاب الأسبانيون بالمفهوم الحديث هو لوب دى رداً الممثل المدير والمؤلف لعدد من الفارسات القصيرة، التى ابدعت من أجل إمتاع الجماهير بين الفصول فى

المسرحيات الأكثر جدية، كانت شبه الفصول المضحكة التى عرفها المسرح المصرى فى بداياته ، وقد قام دى رداً بتقديم هذه الفصول مع فرقته فى صالات النبلاء وفى الميادين العامة وفى الساحات بين المبانى والتى كانت شبيهة بما يقدم من عروض فى ساحات الفنادق فى انجلترا.

أما المسارح المحترفة فكانت شبيهة بالمسارح الانجليزية المعروفة بمسارح الميادين فى ملامحها، فكان الجمهور هناك يقف حول المسرح أو يجلس فى الشرفات المحيطة والبلكونات، كما كانت شرفات خاصة للسيدات، وكان خلف المسرح الذى يمتد داخل ساحة الفرجة شرف وتتصل بدرجات من السلالم إلى خشبة المسرح،كما كان هناك أيضاً الحائط الخلفى ذو الأبواب والنوافذ ويضع خلف هذه الأبواب مساحة إضافية يمكن استخدامها بإزاحة الستائر التى تغطى الأبواب.

وكان يوجد بأرضية خشبة المسرح فتحة لها باب لإنزال المهرجين أو الشياطين وغيرها من الملحقات الشبيهة بما كان فى المسرح الانجليزى وكانت المسارح تنتشر فى أنحاء أسبانيا، ومن أشهرها حتى عام (١٥٨٢) وبعد ذلك بسنوات بدأ المسرح الايطالى التقليدى بغزو المسارح الاسبانية.

ولم يقتصر تأثير ايطاليا على العمارة المسرحية والمنظر المسرحى فى أسبانيا بل أيضاً تأثر الممثلين الأسبان المحترفون بشكل كبير بفرقة الكوميدا دتى لارتى الإيطالية التى زارت أسبانياً، أيضاً تأثر المؤلفون الاسبان بالكلاسيكيون الايطاليون خاصة سنيكا، بجانب تأثرهم بالمعاصرين لهم منا لمؤلفين الايطاليين الذين كانت أعمالهم تقدم على المسرح الأسبانى، وكان من اشهر كتاب المرحلة المبكرة للمسرح الأسبانى الكاتب الروائى سيرفانتس صاحب رواية دون كيشوت والذى كتب للمسرح الأسبانى عشر مسرحيات كبيرة، وعدد من المسرحيات المضحكة القصيرة التى كانت تقدم بين الفصول (نتربمير).

وكانت الفرق المسرحية تتبع مديرها الذى كان يقوم بشراء الأعمال

المسرحية التى يرغب فى تقديمها، ثم يتعاقد مع الممثلين بعقود سنوية، فى مقابل أجر ثابت، تماماً كما كان يحدث فى المسرح الانجليزى، خاصة فرقة الجلوب التى كانت يملكها شكسبير.

تحددت ملامح المسرح الأسبانى فى نهاية القرن السادس عشر على يد الكاتب العبقرى لوب دى فيجا، والذى كتب حوالى ألف ومائتان مسرحية بقى منها فقط حوالى سبعمائة وخمسون مسرحية، وكانت مسرحياته تتناول كافة المواضيع المختلفة، الدينية، التاريخية، الاجتماعية وكانت تصور الانسان المسيحى المثالى خاصة الكاثوليكى، والمجتمع عند دى فيجا ينقسم إلى ثلاث طبقات، الملك، والنبلاء والعامة (وعادة من الفلاحين) وكان النبلاء يساعدون الملك فى حكمة للفلاحين، الذى كان عليهم الكثير من الواجبات، بجانب مالهم من حقوق يوفرها القانون.

وكانت هذه العلاقة الاجتماعية تمثل خلفية مسرحياته كمسرحية (ثورة الفلاحين) التى لم تصور ثورة الفلاحين ضد الاقطاعى الذى يسخرهم فقط، بل أيضاً ثورتهم ضد الملك.

فى كوميدياته اعتمد دى فيجا على التناقض الذى كان قائماً بين الحياة فى المدن الصناعية التى تعيش فيها أغلب الطبقات الوسطى والجانب الريفى حيث يعيش الأثرياء، وكما كان بن جونسون فقد اعتمدت كوميديات دى فيجا على سقطات المجتمع الحضارى والتى قدمها بشكل ساخر.

وكان بجانب دى فيجا الكاتب الشهير بيدور كالدرونى دى لابيركا والذىكتب أكثر من مائتى مسرحية.

وقد كان لكالدرونى فضل استخدام التقنيات المسرحية الحديثة فى المسرح الأسبانى، خاصة عندما تم افتتاح مسرح الكورت فى أحد القصور أعد كالدورنى عرض اسطورى استخدم فيه أحدث الوسائل الايطالية، والمناظر المرسومة بأسلوب المنظور كما جهز مسرحه بأحدث وسائل الإضاءة كما استخدم الأجنحة والخلفية المسرح، وقد تحول هذا المسرح بعد

وفاة كالدروبى إلى مسرح تجارى قدمت عليه فرقة الأوبرا الايطالية بعض عروضها.

كان هناك كاتباً آخر هو تيرسودى سولينا الذى اشتهر بإحساسه المرهف، خاصة عندما يصور الشخصيات النسائية وهو الذى قام بأولى الكتابات عن دون جوان.

كان هذا الجانب الهام فى المسرح الأسبانى والذى استطاع أن يؤثر فى المسرح الفرنسى بشكل قوى لدرجة أن المسرح الفرنسى الحديث يؤرخ له بمسرحية السيد التى كتبها كورنى وعرضت عام ١٦٣٧، اعتمدت على قصة بطل اسبانى قومى وتدور قصتها حول مفهوم نقطة الشرف التى تميز بها الأدب المسرحى الأسبانى.

المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر

حتى عام ١٦٣٧ والمسرح الفرنسى يتبع بشكل كبير نفس مسار المسارح فى أماكن أخرى، تعثر المسرح الدينى منذ عام ١٥٤٨ وحرية العمل للمسرح التجارى بأساليبه الخاصة، وأخيراً تأخر المسرح بسبب الحرب الأهلية، خلاصة القول كان القرن السادس عشر والذى ظهرت فى نهايته الملامح القومية للمسرح الانجليزى المحترف والمسرح الأسبانى، كان هذا القرن بمثابة فترة التجريب بالنسبة للمسرح الفرنسى، وإن كان الأمر لا يخلو من ظهور بعض آثار عصر النهضة فى بعض المسرحيات الكوميدية من نوع الفارس،وبعض المسرحيات التى اعتمدت فى موضوعاتها على بعض قصص الكتاب المقدس.

أما الدراما الحديثة فى فرنسا والتى بدأت مع نهاية النصف الأول من القرن السابع عشر، فقد تأسست على يد بعض الدارسين الجدد المحبين للمسرح والذين تبنوا ما اعتقدوا أنه النموذج الكلاسيكى للكتابة، مما جعل كتاباتهم تتميز بهذا الأسلوب عن الدراما الانجليزية والأسبانية، بالحد الذى استحقت أن ينظر لها تحت مسمى(الكلاسيكية الحديثة) عندما بدأ كورنى الكتابة للمسرح الفرنسى بعد اكتمال هذا المنهج بعد أن بدأه أول كاتب فرنسى محترف وهو الكسندر هاردى.

جاءت التراجيديا الفرنسية معتمدة على مصطلحات الوحدات الثلاثة الزمان والمكان والفعل، وتحقق الشفقة كما نادى بها أرسطو، بالإضافة إلى ضرورة تحديد الحدث فى مكان محدد (ميدان أو حجرة فى قصر)، وان يتم حل الصراع خلال مدة محددة عادة ٢٤ ساعة وهى أهم قواعد الكلاسيكية الجديدة التى يمكن تلخيصها فى النقاط التالية:

نشأ هذا المذهب فى فرنسا خلال القرن السابع عشر الميلادى فى أزهى عصور فرنسا وهو عصر لويس الرابع عشر، والذى يعتبر العصر

الذهبى فى تاريخ فرنسا متأثراً بآداب وفنون عصر النهضة التى تأثرت إلى حد كبير بالأدب اليونانى اللاتينى فحاكى أدباؤها تقاليدها.

لذلك ترى الكلاسيكيون الفرنسيين يختارون موضوعات مسرحياتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان ولم يخرجوا عن هذا المبدأ إلا فى القليل النادر مثلما فعل (راسين).

ولكن نلاحظ أن الكتاب الفرنسيون وكنتيجة للتحرر حاولوا أن يفسروا هذه الأعمال إنسانياً بدلاً من تفسيرها اعتماداً على الوثنيات التى تحكم الديانة والفكر الإغريقى.

لذلك جاءت الأعمال الكلاسيكية الحديثة إنسانية لا يتحدد فيها سلوك الناس الضرورى والاجتماعى نتيجة قوى خارجية عن ذات الانسان كقوى الآلهة الدينية، أو إرادة آلهة الديانات السماوية، بل ينبع السلوك من ذات الإنسان ومن طبيعة البشر، والتى تتكون من غرائز وإحساسات وعواطف وانفعالات وأفكار.. لذلك نجد مسرح كورنى يدور حول الصراع بين العاطفة والواجب، وفى مسرح راسين بين العواطف الإنسانية المختلفة.

الوضوح فى طرح العمـــــل:

يقول ناقد الكلاسيكية وواضع أسسها النظرية بوالو فى مقالته (فن الشعر) أن مايدرك بوضوح يمكن التعبير عنه بوضوح وعلى هذا الأساس كان الكلاسيكيون يرون أن أى غموض فى الأدب إنما مصدره غموض فى عقل كاتبة وعجزة عن السيطرة على موضوعه وهضمه وتمثله ، ولهذا تميز الأدب الكلاسيكى بالوضوح، فهو يكره الغموض حتى ولو كان ناشئاً عن رمزية التعبير.

جزالة التعبير:

ويحرص المذهب الكلاسيكى أكبر الحرص على جزالة التعبير اللغوى وفصاحته، ولعل هذه الميزة هى التى جعلت لفظ الكلاسيكى يطلق

فى اللغات الأوربية أحياناً كثيرة على كل كاتب يجيد التعبير اللغوى، لذلك جاءت المسرحيات الكلاسيكية تملك الجزالة اللغوية وتصاغ شعراً.

التمسك بالوحدات الثلاثة

ارتبطت الكلاسيكية الحديثة فى فرنسا بالوحدات الثلاثة كما وضعها أرسطو وقنن لها وفسرها كاستلفنر ذلك التفسير الذى اعتمده بوالو فأصبح مقرراً يقضى بأن يكون الزمن الذى تجرى فيه حوادث المسرحية لايتجاوز ٢٤ ساعة، ووحدة المكان تعنى أن تجرى أحداث السحرية فى مدينة واحدة لايجوز أن يجرى فصل فى مدينة وفصل فى مدينة أخرى.

هذا وقد بلغ تمسك النقاد الكلاسيكيون بهذه الوحدات الثلاث أن قامت فى فرنسا ثورة أدبية ضد الشاعر كورنى بدعوى أنه قد ارتكب وزرا كبيراً لخروجه على الوحدات الثلاثة فى مسرحيته السيد، ولم تهدأ هذه الثورة إلا بعد أن أحيل الموضوع كله إلى المجمع اللغوى للبت فيه.

مبدأ اللياقة :

ويعنى به عدم عرض المشاهد العنيفة ومناظر الدماء والأشلاء على خشبة المسرح مفضلة أن تصفها وتقصها على المشاهدين على لسان إحدى الشخصيات.

ويرى الكلاسيكيون أن لوصف الجيد قد يفوق المشاهد الحسية فى إثارة النفوس دون مشاهدة المناظر البشعة للدماء والأشلاء.

مبدأ فصل الأنواع:

وهو مبدأ وضعه أرسطو وأعتنقه الكلاسيكيون والذى عنى أن التراجيديا والكوميديا نوعين منفصلين احدهما عن الآخر ويجب أن يكونا كذلك، فلا تتخلل المأساة مناظر فكاهية ولا تتخلل الكوميديا مناظر مأساوية.

اتخذ الكلاسيكيون هذا المبدأ كاملاً لا تهاون فيه، وهم لايقبلوا من أى شاعر هذا المزج بين النوعين الذى يريد المؤلف أن يحدثه فى جمهوره.

مبدأ معقولية مشاكلة الواقع:

تعتمد الكلاسيكية فى أساسها الفلسفى العام على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسطو والتى ترى أن المحاكاة.

١- لما هو كائن فعلاً فى الحياة والطبيعة.

٢- لما يمكن أن يكون فى الحياة والطبيعة.

٣- لما يجب أن يكون فى الحياة الطبيعية.

فالمحاكاة عند أرسطو للواقع والممكن والمثالى، مع إضافة انهم وضعوا معياراً أسماه الناقد بوالوا بمشاكلة الواقع أو المعقول، بمعنى أن المؤلف الكلاسيكى يجب أن يحرص على أن تكون مسرحيته فى أحداثها وشخصياتها وحوارها ومضمونها مما يمكن أن يحدث فعلا فى الحياة (الواقع) ولما كما الفن ليس نقلاً حرفياً من الطبيعة لذلك فعلى الفنان من منطلق قدرته وتجربته فى التجميع والاختيار لعناصر عمله الفنى من الواقع يمكن أن نؤلف بينها وبنفسها لتكون كلاً منسجماً يوهمنا من خلاله المؤلف أننا نشاهد واقع فعلى.

من أول كتاب الدراما فى القرن السابع عشر وإليه يرجع الفضل لبداية العصر الذهبى للدراما الفرنسية الكاتب (كورنى) والذى قدم للمسرح الفرنسى مسرحية "السيد" ثم أعقبها بعدد من المسرحيات المبنية على موضوعات كلاسيكية، وإن كان قد كتب أيضاً بعض الكوميديات المعتمدة على الأدب الأسبانى.

وقد استمر كورنى فى الكتابة إلى خمس عشر سنة قبل وفاته، ومن أهم أعماله مسرحية اندروماك التى وظفت المناظر الايطالية والمعدات

المسرحية التى استوردت خصيصاً من ايطاليا لهذا الغرض .. وفى أخريات حياته ظهر فى الحقل الدرامى كاتب شاب نافس كورنى وهو جان راسين والذى حمل على كتفيه عبء الحفاظ على الشكل الكلاسيكى فى التراجيديا والذى بدأه كورنى، ومن أهم أعمال راسين مسرحية "فيدر" والتى تظهر مدى فهمه لعلم النفس والعلاقات النفسية بين الشخصيات، لما فى المسرحية من تميز فى البناء يتضح فى التوتر الملئ به النص، والحبكة المحكمة، كل هذا جعل من فيدر أحد القطع المسرحية المتميزة، كما تعتبر شخصية فيدر نموذجاً لما يجب أن تؤديه أى ممثلة تسعى إلى الشهرة والعظمة.

وقد كتب راسين حوالى تسع مسرحيات تراجيدية وكوميدية، واحدة عن ارستوفانيز (الزنانير) ومازالت أعماله تقدم من خلال فرقة الكوميدى فرانسيس.

عاصر راسين واحداً من أهم كتاب الكوميديا والذى يعد بعد أرسطوفانيس أعظم كتاب المسرح الأوربى فى الكوميديا وهو الكاتب والممثل موليير، بدأ موليير كتابة الكوميديا بعد تركه لدراسة الحقوق، وكون فرقة مع بعض أصدقائه لتقدم الأعمال الكوميدية فى مسرح أنشأه بإحدى صالات التنس بباريس إلا أن التجربة لم تنجح، إلا أن موليير صمم على الاستمرار ولمدة حوالى ثلاثين عاماً تجول بفرقته التى أصبح مديراً لها، كل أنحاء فرنسا ليقدموا مسرحياته الساخرة والارتجالية بأسلوب الكوميديا دى لارتى والتى كتب موليير معظمها ومنها اكتسب خبرة عالمية.

حتى استقر به المقام بباريس عام ١٦٥٨ واشترك فى انشاء مسرح مع اثنين آخرين، وكان موليير مازال يقدم مسرحياته الكوميدى دى لارتى والتى كان يعد بنفسه مناظرها بأسلوب بريلتو فى الكوميديا.

واستقر موليير فى باريس وحتى وفاته ارتبط بمسرحه وتزوج إحدى بطلات التى قامت بكل البطولات النسائية فى مسرحياته التى كتبها

بعد ذلك ومنها تارتوفى، ألنساء العالمات، البرجوازى النبيل، مريض الوهم والتى كانت آخر مسرحياته، و التى توفى أثنا تمثيله لدوره بها فى ١٧ فبراير عام ١٦٧٣.

ويعد لموليير الفضل فى الارتفاع بالكوميديا الفرنسية إلى مستوى التراجيديا مخالفاً بذلك من سبقوه، وكتب مسرحياته من ملاحظاته الشخصية للحياة من حوله، لذلك جاءت شخصياته من واقع الحياة المعاصرة، وفرنسية حتى النخاع.

كما شاهد أثناء حياته العديد من التغيرات التى طرأت على المسرح الفرنسى وقد ساهم فى بعضها، وكان أهمها الانتقال من المنظر المتتابع المستخدم فى المسرحيات الدينية إلى المنظر الواحد ذو الأغراض المتعددة متأثراً بشكل كبير بالكوميديا دى لارتى.

ولفضله على المسرح الفرنسى أنشئت فرقة باسمه هى فرقة المسرح القومى الفرنسى "الكوميدى فرانسيز" والتى تعرف بمنزل أو دار موليير.

بدأ المسرح فى باريس مغطى، عكس المسارح المفتوحة إلى عرفتها لندن ومدريد، وكان أول مسرح أنشئ فى فرنسا هو ذلك الذى أقيم فى هوتيل دى بورجوان وكان عبارة عن حجرة طويلة ضيقة أقيمت فى نهايتها منصة للتمثيل وأمامها. حفرة لجلوس المتفرجين، ويمتد فى الخلف بعض المقاعد الخشبية المرتفعة مع وجود بلكونات على الجانبين، وكان المسرح (منصة التمثيل) والصالة تضاء بالشموع وكان المنظر المتتابع هو المستخدم آنذاك.

ومع مرور الوقت ظهر فى باريس العديد من دور العرض المسرحى التى صممت على نفس النموذج، وكانت تقدم العديد من المسرحيات الحديثة التى كتبت تحت تأثير الكلاسيكيات أو المسرحيات الايطالية.

إصلاح المسرح الانجليزى:

بعد ثمانية عشر عاماً من الركود والإهمال لم تعد الفرق الانجليزية المسرحية قادرة على العمل حتى شكسبير نفسه أصبح فى ذلك الوقت موضة قديمة فى حاجة إلى إعادة النظر.. لذلك كان لابد من الإصلاح والذى قام به عدد من المسرحيين منهم توماس كليجرو، ووليم دافينانت اللذين حملهما شارل الثانى مسئولية إعادة الحياة للمسرح الانجليزى، وكانا من كتاب المسرح النشطين قبل١٦٤٢ وقد شاهد شارل الثانى أعمالهما المسرحية فى عروض الفرق الخاصة التى بدأت تنشط بعد ما تولى شارل الثانى الحكم.

وإلى شارل الثانى يرجع الفضل فى تشجيع المسرحيين على إحياء المسرح الانجليزى، فقد كان شارل الثانى يقيم فى اكسيل، حيث شاهد وزملائه المسارح هناك والتى كانت تتبع الأسلوب الذى عرف قبل ١٦٤٢، فى مسرح الملعب الانجليزى والذى كانت تمثل به النساء، وتستخدم المناظر المرسومة والمعدات المستوردة من إيطاليا وفتحة البراسنيوم والستارة، لذلك لم يكن مستغربا عندما عاد إلى انجلترا عام ١٦٦٠ أن شجع العاملين بالمسرح الحديث ووفر لهم كل شئ لخدمة البداية الجديدة للمسرح.

وشهد المسرح الحديث خليطاً ممتعاً من الممارسات الانجليزية والعالمية فكانت منصة التمثيل تجمع مابين المسرح الإليزابيثى والتقليدى، فقد كانت تشمل مقدمة المسرح أو (الخشبة الأمامية) والتى تقبع خلفها فتحة البراسنيوم ويعلوها نافذة تفتح على حجرة الموسيقيين، ويحيط بقوس البروسنيوم منظراً مرسوماً مسطح، وخلفية المنظر تتحرك على ممرات خاصة لسرعة تغيرها، وحلت هذه الخلفية محل الحائط الخلفى الجامد السابق، وكان الجزء الخلفى يفتح أو يغلق دلالة على تغيير المنظر باستخدام هذه الخلفية ذات الممرات، ويبدو أنها خاصة بالمسرح الانجليزى من بقايا تقاليد فى العصور الوسطى.

ملمح آخر هام كان يوجد بمنصة المسرح الانجليزى وظل لأكثر من مائتى عام، وهو فتحة الباب الموجودة بمقدمة المسرح بجوار فتحة البروسنيوم التى تعرف بأبواب الدخول، وكانت تستخدم لدخول وخروج الممثلين.

وقد ساعد المسرح الجديد على وجود جماهير جديدة وكتابات جديدة الأمر الذى شجع على إنشاء مسارح جديدة كالمسرح الملكى عام ١٦٦٣، ودار أوبرا الكوفنت جاردن انشئ فى حديقة فندق لينكولن.

وكانت دراما عصر الإصلاح تجمع ما بين الكوميديا والتراجيديا خاصة أعمال دريدن المسرحية والتى حاول فيها الاستفادة من الكلاسيكية الفرنسية لكن لم يحظ بنفس النجاح.

أما بالنسبة للمناظر فمازالت ترسم بأسلوب المنظور على المسطحات والمسارح تضاء بالشموع من أعلى، أم ستارة البروسنيوم فذات حركة راسية من أعلى لأسفل، وفى عام ١٧٣٠ تطور شكل المسرح لنزول الاوركسترا من الشرفة العلوية إلى البئر فى مقدمة المسرح.

أما الجماهير فقد إزداد عددها وإن كانت أقل ثقافة عن جمهور المسرح الخاص، الأمر الذى تطلب زيادة مزيد من الكوميديا وجرعات المأساوية فى التراجيديا.

فرنسا قبل الثـــــورة:

بينما كانت ألمانيا تكافح من أجل استقرار مسرح دائم وتطوير مدرسة قومية لها خصوصياتها لكتابة المسرح، كانت فرنسا تمر بمرحلة حرجة وكان موت موليير قد وضع حداً للعصر الفخار الدرامى، وإن كان الأمر أكثر استقرارا فى الكوميدى فرنسيس بقيادة أرملة موليير وتلاميذه، لكن المسرح بشكل عام أصابه التدهور وأصبح يحافظ على الشكل دون

المضمون، ومالت التراجيديا نحو المسرحية العاطفية الشرعية والميلودراما، بينما فقدت الكوميديا نكهتها العالمية وانحصرت فى التفاهات المعاصرة، كما ساعد على تدهور المسرح الفرنسى عدم اهتمام لويس الرابع عشر، فقد استقدم إحدى الفرق الايطالية للعمل فى فرنسا على الرغم من وجود الكوميدى فرانسيس إلا أن هذه الفرقة الايطالية قد رحلت عن فرنسا عام ١٦٩٧ ثم عادت مرة ثانية عام ١٧١٦ بعد وفاة الملك، واحتلت مسرح أحد الفنادق وأطلقت عليه أمس الكوميديا الايطالية تميزاً لها عن مسرح الكوميدى فرانسيس واستطاعوا بعد عدة محاولات أن يستحوذوا على إعجاب العامة وخلقوا شكلاً مسرحياً جديداً، هو مزيد من الانفعالية الايطالية والرشاقة والدقة الفرنسية، وقد ساعد هذا المزيج العبقرى الممثلين الايطاليين على تفسير وتقديم كوميديا ماريفو.

مسرحيات ماريفــو:

لم يكن ماريفو يهتم فى مسرحياته بالأفكار السياسية أو الاجتماعية وكان يملأ مسرحياته بتحليل العواطف كراسين، إلا أنه فى آخر أيامه بدأ يهتم بالقضايا السياسية والاجتماعية ومن أعماله فى هذا المضمار مسرحية جزيرة العبيد وهى ملهاة من فصل واحد كتبت نثراً ومثلتها فرقة الكوميديا الايطالية بباريس فى ٥ مارس ١٧٢٥، وهى كوميديا اجتماعية سياسية كتبها ماريفو ليحملها بذور الثورة السياسية الكبرى ثورة ١٧٨٩، ويمكن القول أن النظرية التى يعرضها ماريفو ويعالجها فى هذه المسرحية هى التى مهدت الطريق أمام الكاتب المسرحى الثائر "بومارشيه".

وجزيرة العبيد مسرحية قصيرة فكرتها بسيطة لا تقصير فيها، ومع ذلك فهى تزخر بموضوعات انسانية بالغة الحيوية أضفت عليها ذلك الشئ من العالمة.

والمسرحية تدور حول عبيد يفرون من سادتهم ويحتلون جزيرة تصبح جمهورية له نظامها وقوانينها ومن أولها قانون يقتل كل سيد يقوده القدر.. ثم يتطور هذا القانون بعد أن تكون النفوس قد هدأت والأحقاد قد زالت، والرغبة فى الثأر قد اختفت يتطور بحيث يستبعد فكرة القتل، ويكتفى بالنص على أن يصلح السيد بتلقينه درساً فى الإنسانية ثم يطلق سراحه وما أكثر دروس هذه المسرحية.

الإنسان خير بطبيعته، ولكن الأنانية تفسد عليه حياته وبالتالى صلته بالآخرين وهو إن عرف نفسه واعترف بعيوبه فإن ذلك يساعده على تقويم ذاته لكن أمراء الطبقة الراقية تقدس المظاهر، ذلك الأمر الذى كثيرا مايفسد العواطف ويجعلها تجئ زائفة، كما أن السادة متغطرسون وضعه السيادة فى حياتهم هلى المسئولة المباشرة عن هذه الغطرسة، وقد استفاد ماريفو من لكوميديا دى لارتى فاستعاد أسماء شخصياتها لأبطال مسرحياته .

فى هذه الأثناء كانت الكوميدى دى فرانسيس يتمتعوا بتقديم ما يعرف الكوميديا الدامعة وهى المسرحية التى لا تنهر منها الدموع ولا تتشقق الأفواه ضحكاً صاخباً، بل يشرع الإنسان إزائها بشئ من التآسى أو الابتسام فلا هى تراجيديا ولاهى كوميديا بل فن وسط بين الطرفين، وإن هذا الفن لم يستطع البقاء والاستمرار، لأنه جاء فناً فاتراً غير قادراً على الإثارة وقد شكلت الكوميديا الدامعة مع الدراما الأخلاقية التى كتبها ديدور أهم إسهامات القرن الثامن عشر فى تاريخ المسرح الفرنسى.

وديدروا واحد من أهم الأدباء الذين لمعوا فى سماء الأدب الفرنسى خلال القرن الثامن عشر ، وقد كان ليدرو موقفاً من الأخلاق، موجزة أن الانسان يولد بطبيعته محباً للخير، لكن المجتمع من حوله هو سبب الشر الذى فيه.

فكل الرذائل والشرور التى يتصف بها الفرد الاجتماعى من جرائم وتعصب، وحروب وآلام، مصدرها ومبعثها المجتمع الذى خلق أو اخترع مانسيمه بالقوة والامتياز ونظام الطبقات والغنى والفقر، وكل هذا يمكن أن يلخص فى تعبيرين اثنين هما الظلم والاستبداد.

وقد كان ديدور أول من كتب مايعرف بالدراما البرجوازية والتى كانت مع الدراما الدامعة من العوامل الفعالة التى خلخلت مبدأ فصل الأنواع المسرحية إلى تراجيديا وكوميديا، ومهدت للثورة الطبيعية التى أعلنها لرومانسيون على هذا المبدأ.

لقد كان حظ المسرح الفرنسى فى بدايات القرن الثامن عشر سيئاً حيث أنه لم يوجد فى هذا الوقت الدرامى القادر على صنع المسرح العظيم حتى مع الإمكانيات المتاحة ووجود الممثلون الجيدون.

وإن كان هناك لمحات من ضوء قد أثارها فولتير قبل أن تتحول التراجيديا إلى الدراما البراجوازية.

وفولتير واحد من أهم مفكرى القرن السابع عشر، ولد فى باريس فى ٢١ نوفمبر ١٦٩٤ وتوفى فى ٣٠ مايون ١٧٧٨، ويعتبر واحد من أهم الشخصيات التى أثرت فى حركة التنوير الفرنسية، كما يعتبره معاصروه أعظم شاعر ودرامى فى القرن الثامن عشر.

كتب فولتير بعض القصائد الساخرة التى اعتبرت إهانة لبعض النبلاء فسجن بسببها لمدة عام فى الباستيل (١٧١٧-١٧١٨) وبعد خروجه من السجن رحل إلى انجلترا، ومكث بها ثلاث سنوات كتب عنها كتاباً بعنوان "رسائل عن الأمة الانجليزية" وفيها اوضح ماتعلمه عن الحرية الانجليزية والأدب، وبعد عودته إلى فرنسا كان من رواد صالون مدام دى شاتيل، وفى فرنسا كتب عدة مسرحيات اعتمد فيها على أعمال الكلاسيكيين

القدماء إلا أنها تحتوى أثاراً للعظماء، ففيه نرى أثار شكسبير والذى أعجب به فولتير كثيراً.

أما مسرحياته الأخيرة فكانت من الدراما البرجوازية وكوميديا الدموع والتى مزج فيها بين الكوميديا والتراجيديا ووظف فيها المشاهد المزدوجة التى تؤثر على المشاهدين وقد أدت أعماله إلى انعزال التراجيديا الفرنسية عن جذورها فى القرن السابع عشر، كما أدى ازدحام المشاهد إلى إبعاد المشاهدين عن خشبة المسرح ويظهر شكل المسرح الجديد فى رسوم مسرحية سميراميس (١٧٤٨) والتى كتبها فولتير للكوميدى فرانسيس ويظهر فيها الفصل بين مكان التمثيل ومكان الفرجة، كما كتب فولتير عن أوديب وميروبى، كما كتب مسرحية عن محمد (ص) ولكنها لم تتم.

أما عن التمثيل فقد تأثر الممثلون الفرنسيون بالممثل الانجليزى "جيريج" والذى قد عرض تمثلية فردية فى دور خاص بالتمثيل فى فرنسا، وكان الجمهور يستمتع بمقدرته على التنوع الصوتى الذى يقدم به شخصياته، كذلك تعبيرات وجهه وأسلوب أدائه الطبيعى والذى أثر على الممثلين الفرنسيين.

كاتب ايطالى آخر اشتهر بكتابته الكوميدية، أثر على المسرح الفرنسى فى هذه الفترة، وهو الكاتب المسرحى جولدونى.. الذى كان يكتب باللغة الفرنسية وقدم للفرقة الايطالية المسرحية، عدد من المسرحيات لتقديمها فى باريس حيث استقر هناك منذ عام ١٧٦١.

بدأ جولدونى جهوده المسرحية المبكرة فى مدينة فينسيا والتى حاول فيها إحياء تقاليد الكوميديا دى لارتى، بإمداد الممثلين بعدد من النصوص التى لاقت نجاحاً كبيراً، ومن هذه الأعمال مسرحيته الشيقة ذات الأسلوب القديم الحديث" خادم سيدين" والتى لاقت نجاحاً جماهيرياً بترجمتها إلى الروسية والانجليزية وفى أمريكا، حيث ترجمها ماكس رينهاردت وكانت

فترات نجاحه من ١٧٤٨ إلى ١٧٥٨ حيث كانت مسرحياته تعرض فى مسرح سان أنجلو فى فينيسيا.

هذا وقد ترك جولدونى فى فرنسا مذكراته باللغة الفرنسية والتى كان لها فائدة جامة فى التأريخ للمسرح الفرنسى فى وفاته.

فيكون هو النموذج البشرى الخالد لأبناء الشعب الذين لايخضع كبرياؤهم لظلم ولا يعزوهم سلاح أو وسيلة لمقاومة هذا الظلم، وإن لم يكن العنف فلتكن السخرية، هو رمز لثورة مجيدة، حررت الشر من قيوده هو شخصية قريبة من الأرواجوز المصرى صاحب اللسان السليط والعصا لاتى تضرب كل صاحب اتاهات سلية لايرضى عنها الشعب.

وقد اعتبرت مسرحيات بومارشيه عن فيجارو من المسرحيات ذات الخط السياسى فى عصرها وقد منعا من العرض، وقد بذل الكثير من الجهد والوقت حتى صرح بعرضها، وقد مثلت حلاق اشبلية عام ١٧٧٥، ولكن عندما مثلت زواج فيجارو عام ١٧٨٤ شعر الجمهور بمدى الظلم الواقع عليه وأيقظ فيهم فيجارو روح الثورة والانتقام.

وقد مثلت المسرحيتان على مسرح الكوميدى فرانسيس والذى كان قد انتقل منذ عام ١٦٨٩ على مسرحه الجديد فى حى الأوديون.

بدايات مسرح القرن التاسع عشر:

شاهد منتصف القرن الثامن عشر استقرار المسرح فى عدد من البلدان الأوربية والأمريكية خاصة فى الجانب الشرقى من شمال الأقطار الأمريكية، وقد عرفت أمريكا المسرح مع بدايات عام ١٥٨٨ عن طريق بعض المسرحيات الأسبانية كما عرفت كوبا مع بدايات القرن السابع عشر المسرح من خلال بعض المسرحيات الفرنسية لكن هذه العروض المنفصلة لم تأت بنتائج نهائية.

أما البداية الحقيقية للمسرح فى أمريكا فترجع إلى بعض الممثلين الانجليز الذين هبطوا فى فرجينيا ووضعوا هناك اللبنات الأولى للمسرح الأمريكى، والتى استكملت ببناء مسرح فى وليامسبرج عام ١٧١٦ لفرقة تمثيلية يرأسها شالى ومارى سياج، ثم تلتها بعض الدور المسرحية والفرق فى فرجينيا وفلادلفيا، وأصبحت هذه المدن الثلاثة مراكز للنشاط المسرحى.

كاتب فرنسى كوميدى عبقرى آخر ظهر فى فترة ماقبل الثورة وهو الكاتب الدرامى بومارشيه والذى كتب حلاق أشبلية، وزواج فيجارو اللتان أثرتا فى الشعب الفرنسى قبل الثورة، كما كانتا مصدراً لإلهام روسيتى وموزار فى تاليف اوبريتهما اللتان تحملان نفس الاسم، والمسرحيتان جزءان من ثلاثية كوميدية يظهر فهيا تأثير المسرح الاسبانى على الكوميديا الفرنسية والذى بدأ بمسرحية السيد لكورنى.

وتدور هذه الثلاثية حول شخصية فيجارو ، تلك الشخصية التى أثرت فى الشعب الفرنسى، وقد مهدت للثورة الفرنسية، والذى اتخذ فيما بعد رمزاً للتغير الاجتماعى، كما أطلقت إحدى أشهر الجرائد الفرنسية اسمه عليها .

وسخرية فيجارو هى انتقام من النشاط الفاسد الذى كان الشعب الفرنسى يسعى لتحطيمه هو الشاب الذى ولد فى ظروف صعبة لكنه استطاع أن يقاوم الحياة بشرف، زاول كل المهن خاصة مهنة الحلاقة، لكنه سئم مهنته فتجول مع بومارشيه فى عالم المسرح من خلال ثلاثيه (حلاق أشبلية) (زواج فيجارو) – (الأم الجانية)، ينتصر للشعب والقيم الايجابية فى حياتهم وقد قرر معظم الممثلون الزائرون أن يقوموا برحلة إلى نيويورك لتقديم فن المسرح هناك، بدأها كين ومارى جيت، افتتحا مسرحاً فى شارع ناسو، قدما عليه بعض المسرحيات الانجليزية عام ١٧٥٠ ثم بدأت الفرق

المسرحية تأتى مباشرة من لندن إلى نيويورك، الأمر الذى شجع على انتشار المسرح فى العالم الجديد.

وبعد استقلال أمريكا حاولت بعض الولايات الأمريكية الجديدة محاولة المسرح لما كانت تقدمه بعض الفرق من مسرحياته شهوانية وعاطفية رخيصة وغير مرغوب فيها، الأمر الذى دفع بالمنحرفين من الممثلين على التراجع عن تقديم مثل هذه المسرحيات ، وسرعان ماعاد للمسرح رواجه وكانت نقطة انطلاقه هذه المرة من نيويورك، وبدأت مواسم الفرق المسرحية فى الانتظام، وبدأ الأمريكيون يجربون حظهم فى المسرح، فظهرت أولى المسرحيات الأمريكية خاصة تلك التى تناولت أمور حرب الاستقلال.

وبلغ من عظم المسرح واهتمام الجميع به أن زار جورج واشنطن مسرح شارع جون بنيويورك عدة مرات، الأمر الذى أكد تفوق مدينة نيويورك كمدينة مسرحية، الأمر الذى دفع بالممثلين الكوميديين وبالممثل الكوميدى توماس ويخيل قائد الفرقة الكوميدية الأمريكية إلى ترك نيويورك والذهاب إلى فيلادلفيا وأنشأ هناك مسرحاً للطبقة الراقية هو مسرح شارع شيستانت، وكان أول مسرح فى أمريكا يضاء بالغاز حتى قبل مسرح ديورى لان بلندن وذلك عام ١٧٩٤.

كما افتتح فى عام ١٨١١ مسرح شارع ولنت بفيلادلفيا- والذى تعتبر الآن أقدم المسارح الأمريكية، ولكن التنافس بين المسرحيين وسياسة استيراد النجوم من أوربا، دعت إلى إفلاس المسرحيين وعودة الزعامة المسرحية مرة ثانية إلى نيويورك، والتى أصبحت تهدد الفرق المسرحية الجديدة التى بدأت تظهر فى كل أنحاء الدول وتنافس نيويورك – زعمية المسرح.

بدأت الحياة تدب فى أوساط المثقفين الأمريكيين وجذبهم إبهار المسرح فبدأ المسرح الأمريكى يفرز نجومه وممثليه وكتابه، بل أصبحت أمريكا محل جذب للعديد من نجوم العالم الذين نزحوا إليها.

أما فى أوروبا فلم تكن السنوات الأولى من القرن التاسع عشر مناسبة للتجارب أو التجديد فى المسرح، ولم تبدع فرنسا مسرحاً بالشكل الذى كان مرتقباً منها خاصة بعد قيام الثورة.

حقاً لقد نظم نابليون الكوميدى فرانسيس، وأبقاهم فى دارهم فى المسرحية، لكن رسم لهم النظام الذى يعملون على أساسه ولم يعطى للكتاب المسرحيين نفس الحرية التى منحها لويس الرابع عشر لموليير.

لذلك ضعف المسرح الجاد وانتشرت الأشكال المسرحية الخفيفة التى اهتمت بالمتعة والتسلية فقط من خلال الأوبريات والفودفيل والميلودراما والتى كانت تكتب كما قال احد مؤلفيها لهؤلاء الذين لايقرأون، وكان من أشهر كتاب الميلودراما الفرنسية بيسكريكور والذى استهل انتاجه فى عام ١٧٩٧ بمسرحية فيكتور ابن الغاية- ولم يكف عن هذا الانتاج حتى عام ١٨٣٥.

الميلودراما الفرنسية:

كانت مسرحيات بكسيريكور مبنية على أساس نموذج موحد، تهتم بالعقدة وبالمواقف أكثر من اهتمامها بتحليل الشخصيات، وهى تقدم نماذج بشرية متكاملة طغاة أو خونة تشينهم جميع الرذائل، أو ضحايا بؤساء متمتعون بكل الفضائل، أو نجد مصلحاً بجانبه مهرج يعهد إليه بإثارة المرح وكان الكاتب دوما يقف بجانب الفضيلة وإن مسرحياته واسم ميلودراما يدل عليها، تعتمد على إثارة الانفعال القوى، أبطال عاجزون مرضى، صوت ألم حركات تتسم بالتهول، كل ذلك بأسلوب بمبالغ فيه.

كان بيكسيريكور يرى أن الميلودراما من أفضل الأشكال المسرحية التى تقدم للشعب وفى ذلك يقول: " لايمكن أن تحرم الميلودراما من الإنصاف تقديم أقدر الأنواع على تقديم موضوعات قومية أنها تقدم إلى أحوج طبقة من طبقات الشعب، نماذج جميلة وأفعال بطولية ولسمات شجاعة وإخلاص إن الميلودراما ستظل دائماً وسيلة تعليم الشعب إذ أنها على الأقل فى متناوله.

كان الشعب ورغباته هما حجة أصحاب الميلودراما الفرنسية ويبدو ذلك جليا فى بحث عن المسرح للناقد الفرنسى مير سييه ١٧٧٣.

يقول فيه "أن الدراما مهما افترض فيها الكمال لايمكن أن تكون فى متناول الشعب بالقدر الكافى بل انها لا تتسم بالإجادة إلا إذا تحدثت ببلاغة إلى الشعب "ويرى ميرسيبه أن الصالح العام يهيب بالكتاب أن يعملوا على التقرب من هذا الشعب" أن حكومة ناجحة لجدير بها أن تسهر على ضمان تمتع الطبقة الدنيا من الشعب هذه الطبقة التى تنوء بالأعباء والتى يكون من البررية حرمانها من الحفلات ووسائل التسلية ثم أن هذه الطبقة تتذوق المسرح بطبيعتها وهى تؤثر تهريج الأسواق على المسرحيات التقليدية الكبرى، أليس من المقدور إرضاؤها عن طريق مسرحيات وسط بين هذين النوعين." مسرحيات جديدة تستجيب لرغبة أو لحاجة الجمهور بحيث تجئ وسطاً بين التراجيديا التى توجه إلى الصفوة، والنوع التهريجى المسف الذى يتملق غرائز عامة الشعب"، هذا النوع الوسط كان هو الميلودراما التى نمت وترعرعت على يد بيكسيريكرو.

انتشرت الميلودراما فى المسرح الفرنسى حتى أن المسارح قد أحبت بجنون الميلودراما ووسائلها المثيرة للجماهير، فالحرائق والفيضانات والزلازل كانت أهم الخدع التى يراها الجمهور، حتى الحيوانات التى

تتعرض لها الأحداث كانت تقدم من خلال حيوانات حقيقية كالكلاب والأحصنة،وحتى الأفيال.

وقد اهتم الممثلون بالملابس والمناظر، وفى عام ١٨٣٠ أدخل كل من المسرحى الكوفنت جاردن ماليدورى لان، أدخلا الغاز فى الإضاءة بدلاً من مصباح الزيت أو الشموع، وكان لدخول الغاز إلى الإضاءة نتائج عظيمة تتحصر فى التحكم فى شدة الضوء وزيادته.

ولكن فى نهاية هذا القرن حلت الكهرباء محل الغاز فكانت خطوة من أخطر الخطوات التى طورت من فن العرض المسرحى.

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ظهر رجل من النبلاء الألمان الذين صاهروا الملكة فكتوريا، وكان قد اعتاد زيارة المسارح المختلفة أثناء زيارته للندن ، وبعد وفاة زوجته الأولى تزوج من إحدى ممثلات المسرح (الين فرانز) وكون لها فى مقاطعته فرقة تمثيلية باسم المننجرز، وإلى هذه الفرقة وإلى دوق ساكس، يعزو الاهتمام بما يعرف بالصورة المسرحية،والتى هى وليدة عمليات الكشف والبحث المتواصل فى أصول الشكل الجمالى الذى يغلف عناصر العرض المسرحى.

المسرح قبل الميننجرز:

كان المسرح قبل الميننجرز يغرق فى عدد من الظواهر والتقاليد المألوفة آنذاك، وفى مقدمتها ظاهرة النجومية التى سيطرت على المسرح، والتى نتج عنها الذروة المبالغة فى الأداء التمثيلى الفردى لجذب الجماهير، وظهور المسرحيات المؤلفة خصيصاً لعدد من الممثلين بشكل أقرب إلى التفصيل حسب رغبات وإمكانيات الممثلين، وقد جاء الاهتمام بالممثل وأداؤه على كثير من حرفيات وتقنيات فن المسرح، كما أدى مسرح النجم المثالى

إلى إفساد أذواق الجماهير التى بدأت تسعى لمشاهدة النجم دون باقى عناصر العمل المسرحى.

هذا عن المسرح بشكل عام، أما عن تلك الأسباب المرتبطة بالمسرح الألمانى والتى دعت ساكس مييننجن إلى الثورة على التقاليد المسرحية فترجع إلى إحساسه بطغيان الآلية الفرنسية على المسارح الألمانية، والتى لم تستفد منها إلا الأوبرا الباليه، أما المسرح فما زال يخضع للتقاليد القديمة خاصة فى مناظر الملحقات المسرحية التى كانت واحداً من الأشكال الآتية:

١- المنظر الكلاسيكى. ٢- منظر العصور الوسطى (المركب).

٣- منظر اسبانى.

أما الأزياء فقد خضعت إلى المواصفات الباريسية المعاصرة دون الالتزام لا بتاريخية الأحداث أو مواصفات الشخصيات، بل كان يكفى المخرج البحث فى المخازن ويختار مايشاء من أزياء.

جاء ساكس مييننجن ليثور على كل هذا وليقدم للمسرح الألمانى والعالمى أسلوبه وأسس نظام العمل فى المسرح والتى اعتمد عليها المسرح فى تطوره بعد ذلك والتى يمكن ايجازها فيما يلى:

الطبيعية أسلوبـــــاً:

اعتمدت فرقته على الأسلوب الأقرب إلى الطبيعة فى الأداء حتى أن تخطيط المناظر جاء موافقاً لحركة الممثلين، أفراداً كانوا أم جماعات، وبدأ الاهتمام بالحركة على المسرح (الميزانسين)بجانب الاهتمام بالأداء الصوتى.

خشبة المســـــرح:

حاول ساكس مييننجن أن يخرج بخشبة المسرح من شكلها التقليدى فأدخل نظام تعدد المستويات بين ارتفاع وانخفاض للمساعدة على تفسير العلاقات الاجتماعية بين شخوص المسرحية والعلاقات العاطفية، وتوزيع مناطق التركيز على خشبة المسرح ككل.

العمل الجماعى:

كما دعم ساكس مييننجن العمل الجماعى فى المسرح خاصة فى الأداء التمثيلى ودعمه بخطة جريئة جعلت الممثلين يتبادلن الأدوار كل ليلة لكسر فكرة النجم، كما حاول أن يخلق روح الانسجام بين الممثلين بالتعاون والإنصات والانسجام تلك الأمور التى تحقق سلامة العرض وتؤدى إلى الأداء التلقائى الطبيعى الذى يخلق جسراً من الصدق بين الممثل والجمهور.

مشاهد التجمعات:

اهتم بمشاهدة التجمعات الكبيرة والحركة الديناميكية، وكانت المجاميع تقف على المسرح وتتكلم وتتحرك فى حركة منسجمة مع الحدث والحركة العامة للمسرحية.

النظــــــام:

وضع نظاماً صارماً لفرقته سواء فى العروض أو البروفات وألزم الجميع باحترامه ومن نظمه أن تكون هناك بروفات بالملابس والملحقات أو ببعض منها حتى يتدرب عليها الممثل.

كما أنه كان يؤمن بديموقراطية العمل والنقاش مع الممثلين والاستماع لمقترحاتهم خاصة أثناء التدريب للوصول إلى أفضل حال للعرض المسرحى.

كما استعان لأول مرة بمصممى ومنفذى الأزياء الذين كانوا يلتزمون بالتاريخية والموضوعية فى تصميماتهم وتنفيذها، دون السماح بأى تحريف بعد الاتفاق على الاسكتشات الخاصة بالزى.

الخامـــــــات:

اعتمد ساكس مييننجن على الخامات الأصلية الجيدة فى تصنيع الملابس لتحقيق الصدق الطبيعى والمسرحى.

أيضاً استخدم الأسلحة والإكسسوار الحقيقى أو القريب من الطبيعى، كل ذلك من أجل إكساب الممثل الإحساس الصادق عند استخدام تلك الأسلحة.

الحركة والمعنـــى:

كانت الصورة المسرحية عنده تتشكل من معنى المسرحية واتصالها بالحركة، وكان يتخلق فى هذا أن التناسق الجمالى بغير معنى لايشكل توافقاً على خشبة المسرح، لذلك كان الممثل عنده يتنحى جانباً من مركز الوسط أما إلى اليمين أو إلى شمال تمشياً مع مرونة الحركة التى يجب أن تنسب إلى خلفية المنظر المسرحى، لكى تكتمل لتلك الحركة فاعليتها، أصبح لزاماً على الممثل ألا يقترب من المنظر وإلا فقد تأثيره وذلك للاختلال فى تناسق المنظر المسرحى حيث يصبح الممثل والمنظر بغير تناسب محسوس.

كما اعتمد على حركة الممثلين لتعميم المنظر، لاقت فرقة المننجرز نجاحاً كبيراً بولائها لأوروبا، حتى مسرحياتها الانجليزية التى قدمتها بشكل جديد على الجماهير التى أعجبت بها، خاصة يوليوس قيصر، الليلة الثانية عشر، وقد ظهر تأثير ساكس ميننجن على المسرح فى باريس وموسكو والعالم أجمع.

الدراما الرومانسيـــة:

شكلاً آخر من أشكال الدراما تبوأ مكانته فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وإن كانت جذوره ترجع إلى القرن الثامن عشر وهو المذهب الرومانسى والذى حاول التخلص بطريقة أو بأخرى من الأسلوب الكلاسيكى الحديث الذى نضبت معينة ولو لفترة ولم يعد مصدراً للإلهام اللازم لكتابة مؤلفات جديدة، خاصة وأن الكلاسيكية الحديثة كانت تعتقد أن الإنسان يستطيع أن يكتشف عن طريق التحليل الرشيد مقاييس بها كل الأشياء فى الحياة أو فى الأدب لكن فى القرن الثامن عشر بدأ، يحل محل هذا الاعتقاد اعتقاداً آخر، وهو أن الإنسان يجب أن يترك نفسه لغرائزه تقوده إلى المشاعر والأفعال السليمة.

كما بدأت فى هذه الفترة (نهاية القرن الثامن عشر) تظهر نظريات تشكك فى سلام النظام الاجتماعى والسياسى القائم، خاصة بعد ظهور الطبقة الوسطى، وتساءل الناس عن حقوق طبقة النبلاء، الأمر الذى دفع بالمناداة بالمساواة والحرية، حرية الإنسان فى أن يبدأ مايشاء، ومساواة الإنسان بالإنسان واعتبار المجتمع البدائى حيث الكل سواسية والطبيعة تحكم كل شئ هو المجتمع المثالى، ومن ثم كأن حب الرومانسيين للطبعية، كالغابات والجبال والأنهار والتى تعبر عن الحقيقة، وبالتالى فإنه كلما اقترب أى شئ من الطبيعة كلما كانت دلالته على الحقيقة أكبر.

أما الإنسان فقد تولد الفكر الرومانسى عن فكرة الإنسان، العبقرى وهو الشخص القادر أكثر من غيره على إدراك الحقيقة، لذلك يكون فى صراع مع القواعد باعتبارها قيود تحد من عبقريته ، لذلك كان هذا الإنسان العبقرى (المثالى) فى صراع دائم مع المجتمع لأنه أكثر من غيره قدرة على إدراك الحقيقة العليا، فى حين أن الناس العاديين لايرون إلا المسائل المادية الزائلة.

ومن أشهر كتاب الرومانسية الفرنسيين فى القرن التاسع عشر فيكتور هوجو، وقد لخص فيكتور هوجو فى مقدمته لمسرحية كروموبل (١٨٢٧) رأيه ضد الكلاسيكية، وقال فيه:

"أن الفن المسرحى أعظم لون من ألوان التعبير الفنى، وأن شكسبير هو قمة ثراء ذلك الفن، وأن عبقريته تجلى فيما تضمنته مسرحياته من عناصر الغرابة والتناقض، وحالة يتميز بها روح عالمنا الحديث ذلك العالم المتشابك الممتد بما فيه من مظاهر متعددة وبما فيه من ابداع وأفكار ولا وقت لهما معين وهو فى هذا يتباين تباينا مباشراً مع مظاهر البساطة الشاملة لدى القدماء"، وقد خلص هوجو من هذا إلى أن الفن المسرحى ليس مرآة للحياة كما وصفه بعضهم، ولكنه مرآة محدبة من شأنها أن تجمع الأشعة

الملونة وتركزها بدلاً من أن تصفها، وهذا مايخلق من الشعاع ضوءاً ومن الضوء لهيبا.

وقد أسفرت آراؤه هذه عن عدد من المسرحيات الرومانتيكية أهمها هيرنانى ١٨٣٠، والتى تصدى لها الكلاسيكيون، كانت المسرحية تثير الجماهير بمشاهدها البراقة وعرضها الجرئ للحب الرومانتيكى، وشخصية بطلها الخارج على القانون، وتلى هذه المسرحية عدد من المسرحيات الأخرى التى أظهر فيها هوجو فهمه العميق للجمهور والذى ضمنه مقدمة مسرحية(روى بلاس) كا يلى:

أن هناك ثلاثة أنواع من المتفرجين يكونون ماتسميه عادة بجمهور المسرح، أولهما النساء وثانيهما رجال الفكر، وثالثهما عامة الشعب، وأهم ما يتطلبه النوع الأخير هو الحركة المسرحية، بينما تستهوى العاطفة النساء يردن إشباع العاطفة، ورجال الفكر يبغون المتعة الفكرية، وقد أودع مسرحياته الجوانب الثلاث.

أما عن الحركة الرومانسية التى ظهرت فى أوروبا فى عدد من المنتجات الأدبية على الأخص الشعر والرواية والمسرح واختلف النقاد فى ايجاد تعريف شامل مانع لها فيمكن تحديد ملامحها من خلال:

١- أن الرومانسية كفن تقدم للشعوب ثماراً أدبية تحوز إعجابها وتتضمن كل مايتعلق بتاريخ وعادات وعقائد هذه الشعوب من خلال إسقاطه على واقعها المعاش بمعنى، أن الفنان الرومانسى هو ذلك الفنان الذى يكون مرآة لعصره يلبى أحاسيس بيئته ويعرف كيف يرسم رغباتها ويصور محنها وآلامها ويسجل فى إبداعاته آمالها وأحلامها.

٢- حاول الفنان الرومانسى التحرر من القواعد الكلاسيكية فى الأدب

ومن قيود الحدود، فأدخلوا فى الرومانسية كل انتاج يصور روح العصر ويرسم مشاعر الكتاب كنتاج نحو ما تعانيه أممهم فى حقيقتها الراهنة.

٣- ورغم كل هذه التجارب مع آمال وأحلام وقضايا الشعوب إلا أن الرومانسية قد جلبت إلى الأمم التى احتضنتها روح التشاؤم والانقباض وعودت الشباب على اليأس والتباكى وتجسيم صور الآلام، وحببت إلى نفوس الشباب الفرار من ميدان الحياة ببدعة الانتحار التى ابتدعها الشاعر فى "آلام فرتر".

هذه عن الرومانسية والتى كانت واحداً من أشهر المذاهب الأدبية فى القرن التاسع عشر، عندما تقترب من نهايته مابين عامى ١٨٣٠ و١٨٨٠ نجد أن هناك كثير من مظاهر التطور قد أصابت المسرح فشيدت المبانى الجديدة لتستوعب زيادة المشاهدين، وازداد عمق خشبة المسرح لتستوعب العاملين أمام وخلف الستار، وكتبت مئات المسرحيات التى كانت تخدم الممثلين النجوم على حساب الحبكة والحوار.

فى باريس مازال الكوميدى فرانسيس هو المسرح الرائد، وكان ينافس مسرح الأوديون الذى كان يقدم الدراما الموسيقية.

ولكن أهم مايميز نهاية القرن التاسع عشر، ومما مهد للمسرح الحديث هو ظهور مسرح الفكر على يد ابسن النرويجى وتشيكوف الروسى.

قبل منتصف القرن التاسع شعر بدأت معايير الرومانسية تبدو لا معنى لها، فقد اهتز الاعتقاد فى طبيعة الإنسان المثالية، وأصبحت الحرية والمساواة والإخاء ألفاظاً لا معنى لها، فى نفس الوقت بدأت تظهر سلبيات الثورة الصناعية من ظهور الفقر وانتشار الجريمة.

وفى مواجهة هذه الظروف الاجتماعية والسياسة الاقتصادية القائمة بدت فكرة الرومانسية التى تسعى إلى حل مشاكل الإنسان عن طريق قدرته التى بدت لا نهاية لها على الخير فكرة غامضة وغير عملية ، وبدأ كثير من الناس يدعون إلى التخلى عن الأحلام والبحث بطريقة منظمة عن حلول المشاكل الإنسان بالتعامل مع الواقع المادى الملموس.

ومن بدء التفكير الواقعى فى الإنسان ومشاكله، جاءت الحركة الواقعية فى الآداب ومنها المسرح – والتى تسعى إلى تحسين أحوال البشر عن طريق استكشاف الحقيقة التى كانت تراها فى إطار واحد محدود، وهو إطار المعرفة التى يمكن أن يحصل عليها الإنسان عن طريق الحواس وبدأت الأعمال الدرامية الواقعية تظهر فى الوجود.

وكان من أهم كتاب النهضة الجديدة فى المسرح الكاتب النرويجى هنريك إبسن الذى غطت أعماله النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فقد ظهرت مسرحيته الأولى بيرجنت (١٨٥٠) وبيت الدمية (١٨٧٩).

وقد كان أبسن محور الحركة الجديدة التى غيرت مسار الدراما فى كل أوربا وهى حركة واقعية بكل معنى الكلمة، فقد واجهت الحقيقة بصدق وحيوية.

والواقع أن أعمال إبسن فى مجموعها تعكس إلى حد كبير أغلب الاتجاهات الفكرية السائدة فى وقته، فقد صور أبسن التناقض العضوى الذى

كان يقوم بين البيئة والفرد بما يتضمنه هذا التناقض من الكشف عن الحيرة والقلق وعدم الاستقرار بالنسبة للمجتمع والفرد على السواء.

وتعتبر مسرحياته أعمدة المجتمع-بيت الدمية- الأشباح- عدو الشعب والتى بدأها عام ١٨٥٠ هى العلامات المميزة لفن أبسن والذى يتلخص فى كيفية قيام القيم الزائفة بدفع الإنسان مضطراً للعيش فى حياة تبنى وتقوم على الأكاذيب والخداع.

وشخصيات أبسن فى مسرحياته تتكلم لغة الحياة اليومية دون الحاجة إلى الخدع والأساليب المسرحية غير الواقعية "كالمونولوج والحديث الجانبى" فالمسرحيات تصور عالماً موضوعياً نرى فيه الناس كما هو علىحقيقتهم لايمارسون البطولة أو مظاهر البطولة سواء بالفعل أو القول.

وإن كان أبسن فى آخر أيامه قد حاول أن يمزج الواقعية بالرمزية والتى بدأها بمسرحية البطة البرية ١٨٨٣ ثم تلاها بهيدا جابلر والبناء العظيم، حيث اتجه من الفرد إلى المجتمع، وقد انتهت هذه الأعمال بالمسرحية الأخيرة "عندما تستيقظ الموتى ١٨٩٩".

وقد أثر أبسن بواقعيته ورمزيته الفذة على رسم الشخصيات فى الدراما الحديثة كما لم يؤثر كاتب آخر.

ويتميز مسرح إبسن بسمات فكرية وفنية يمكن تلخيصها فيمايلى:

١- إيمانه بأن الإنسان يستطيع أن ينقذ نفسه بإرادته.

٢- فلسفة إبسن الاجتماعية والتى يتضح فيها وعيه بمتغيرات على وشك الحدوث وهو وعى مقرون بعدم ثقته بأسلوب السياسة ونظمها.. فإبسن يعلم أن الإنسان نتاج البيئة وأنه ليس فى الإمكان تغير البيئة إن لم يغير الإنسان نفسه وبإرادته.

٣- أن شخصياته تكافح فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة.

٤- هناك قوة سحيقة بين الماضى والحاضر، فالحاضر لم يعد استمرار للماضى، بل على العكس أصبح الماضى لإبسن عدواً للحاضر وللمستقبل وكان هذا التنفس يشكل المفارقة الدرامية فى معظم مسرحيات إبسن، فالماضى مازال يعيش داخل الفرد ويطارد الإنسان فى الحاضر، ذلك الإنسان الذى يصبح ضحية لمختلف ألوان الوهم والعقد لايتصل ماضية بمستقبله.

٥- اختط أبسن بنفسه أسلوباً درامياً جديداً متفق مع رؤياه الاجتماعية فبدأ مسرحياته بقمة الأزمة، ومن خلال الحوار نتعرف على ماسبق من أحداث، والناس فى مسرحياته الاجتماعية تكافح ضد بيئة قد استقرت وجمدت بقوانينها وعاداتها لذلك كان دوماً يبحث عن نتائج البيئة على الدوام لهذا كان مسرح ابسن المثل الأعلى للمسرح الواقعى.. فالموضوعات والشخصيات مستمدة من الحياة، وهناك الجهد الصادق لرسم صورة صادقة للحياة، الأساس فيها الملاحظة وتجنب كل ماله مظهر الحيلة أو اللاواقع.

وكان من أثر أبسن انتشار روح الواقعية فى أوروبا وظهور عدد من الكتاب العمالقة فى معظم أنحاء العالم، ففى انجلترا على سبيل المثال ظهر جورج برناردشو والذى كان يختلف عن أبسن فى اهتمامه بالكوميديا، وفى روسيا تشيكوف، والذى كان له دور كبير فى التأثير على المسرح العالمى لايقل عن دور إبسن.

ومسرحيات تشيكوف مستمدة من الحياة اليومية، وتظهر كيف أن الحياة اليومية العادية يمكن أن تكسر روح الإنسان وتضيع إرادته ،و تتميز مسرحيات تشيكوف بأنها تبدو وكأن لا هدف لها تماماً مثل حياة الشخصيات أنفسها، وقد استعان تشكيوف بالرمز أيضاً، كما استعمله ابسن ولكن بطريقته الخاصة.

الثورة ضد الواقعيـــــة:

منذ أن ظهرت الواقعية ظهرت المدارس المعارضة لها، ومع أن هذه المدارس كانت قصيرة العمر إلا أنها أثرت فى الواقعية وعدلت فى مسارها.

وأهم الثورات التى قامت ضد الواقعية قبل الحرب العالمية الثانية كانت الرمزية والتعبيرية- والملحمية.

الرمزيـــــة:

وتسمى أحياناً الرومانسية الجديدة أو الانطباعية، ونشأت وتطورت فى فرنسا قرب نهاية القرن التاسع عشر، وكانت تنادى بان الحقيقة لايمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى تدركها حواسنا، كما لايمكن الوصول إليها من طريق الفعل، ولكن الطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس.

وبما أن الحقيقة لايمكن إدراكها عن طريق العقل فهى كذلك لايكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية وإنما يمكن الإيحاء بها عن طريق أفعال أو أشياء رمزية تثير فى المتفرج إحساسات وأفكار تتناسب مع إحساس الكاتب بالحقيقة.

ومن أهم كتاب هذه المدرسة الكاتب الأمريكى إدجار ألن البلجيكى وموريس ميترلنك.

تمتاز المسرحية الرمزية بما يلى:

١- المسرحية الرمزية لاتهتم بأحداث الحياة بل بعالم الروح الذى يقوم بعيداً.

٢- تختلف عن الطبيعية والواقعية فيما تتضمنه من عناصر لامعقولة وروحانية.

٣- يستخدم الرمز لتجنب التعبير المباشر عن المعنى فليس هناك معنى واحد بل دائماً أكثر من معنى يمكن تفسير الرمز من خلالها، وهذه أهم سمة فى الرمز؟

وكان من أهم تأثير الرمزية على الفن الحديث هو التأكيد على أن الفن يحقق مهمته عن طريق الإيحاء والتلميح لا التقرير والتصريح.

التعبيريـــــة:

والتعبيرية من أهم الثورات ضد الواقعية فى هذا القرن وقد نشت كحركة فى حوالى سنة ١٩١٠ فى ألمانيا وقد أطلق اسم التعبيرية فى البداية على مجموعة من الرسامين لكن سرعان ماانتقل الاسم إلى ألوان أخرى من الفن، وكان أول تعبير تجده فى الدراما مسرحية (الإبن) للكاتب والتراهيا سنكافير، وقد بلغت الحركة التعبيرية قمتها خلال الحرب العالمية الأولى وانتهت قبل سنة ١٩٢٥.

والتعبيرية تعنى التعبير عن رؤيا شخصية للحقيقة، لذلك نجد التعبيريون لايهتمون بتصوير المظاهر الخارجية بل بتصوير التجارب والأفعال فى ضوء رؤيا الكاتب لها، فالكاتب المسرحى يعبر عن رؤياه لما يحدث مهما كانت هذه الرؤيا شخصية.

وعكس الواقعين الذين يرون الحقيقة فى ملاحظة المظاهر الخارجية يبحث التعبيريون عن الحقيقة داخل النفس البشرية.

والإنسان هو دائماً محور اهتمام التعبيرين، فهو فى نظرهم يسعى إلى الاكتمال وقادر على أن يكون عظيماً نبيلاً ، ولكن الثورة الصناعية قد جعلت حياة الإنسان إليه، بل وجعلت الناس أنفسهم آلات لا تختلف أحدهم عن الآخر فى سلوكه.

لذلك يجب أن ندرس النفس البشرية اولا ثم العمل على تغيير البيئة

بحيث تساعد الإنسان على تحقيق مايريد.

وفى رأى التعبيريين أن العالم وكذلك نفس الإنسان قد شوهتها قوى غير بشرية، ولذلك فهم يلجأون إلى اتجاهين لمعالجة مأساة الإنسان الحديث:

أولهما : إبراز النواحى والعوامل التى ساعدت على تشويه الإنسان وإحالته إلى آلة ومن هذه العوامل القيم الزائفة.

ثانيهما : رسم الطريق إلى مستقبل أفضل.

الملحميـــــة:

ومؤسسها هو المسرحى الألمانى بيرتولد برخت (١٨٨٩-١٩٥٦)، والذى حاول من خلال مسرحه الملحمى أن يثور على الواقعيين والكلاسيكيين فى نفس الوقت وكان بريخت يرى أن المسرح التقليدى قد استنفذ أغراضه، إذ أن المتفرج فيه لا يأخذ دوراً إيجابياً، كما أن الأحداث فى هذا المسرح فى رأى بريخت تصور وهى فى حالة ثبوت وعدم تغيير مما يشجع المتفرج على الاعتقاد بها، كأن كل شئ كان دائماً كما هو،وبناء على ذلك فالمتفرج يشاهد مايحدث أمامه لذلك سعى بريخت لمسرح يكون المتفرج جزءاً فعالاً فيه، الأمر الذى بالضرورة أدى لتغيير جذرى فى مفهوم الدراما والإخراج المسرحى، وقد حدد مفهومه عن المسرح من خلال مايلى:

أن المسرح يجب أن يعالج الموضوعات المعاصرة لابطريقة يحاكى فيها الواقع.. يجب أن يجعل الأحداث التى يصورها تبدو غريبة عن الواقع تؤكد انقسام الماضى عن الحاضر حتى يثير المتفرج إحساساً بأنه لو كان يعيش فى الظروف التى تصورها المسرحية لتحكم عليه أن يتخذ موقعاً إيجابياً، ويسلك سلوكاً آخر وحتى يحقق الفنان هذه الغربة يتعمد أن يظهر مايقدمه للمتفرج بأنه مسرحاً واقعاً، لذلك يستخدم الأغانى ولقطات الأفلام والسرد والرواية.

يجب أن تكون هناك مسافة بين مايعرض على المسرح وبين المتفرج حتى يحدث التقريب وبكسر الإيهام الذى يمكن أن يعيشه المتفرج فالمناظر فى مسرح بريخت، تلخيصية موحية- كما يوصى باستعمال الكشافات وقطع الأثاث المتنافرة والأداء التمثيلى يكون خارجياً لا داخلياً.

دون تقمص للشخصية، كما يجب أن تكون أدوات العرض المسرحى واضحة أمام الجمهور، وتغيير المناظر أمام المتفرجين.

ويطلق بريخت على اسم مسرحه المسرح الملحمى لاعتماده على السرد والحوار، بحيث تروى القصة من وجهة نظر الراوى، وقد وضع جدولاً يقارن به بين المسرح التقليدى (القديم) وبين مسرحه ومن أهم ملامحه:

١- المسرح القديم يعتمد على الحدث، أما الملحمى فيعتمد على السرد.

٢- المسرح القديم المتفرج يغرق فى الإيهام والتوهم اعتماداً على الاندماج الكلى من أجل أحداث التطهر، أما المسرح الملحمى فيجعل من المتفرج ملاحظاً لما يجرى أمامه لايقاظ قدرته على اتخاذ موقف من العالم.

٣- يعتمد المسرح القديم على الإيحاء أما الملحمى فيعتمد على المناقشة.

٤- فى المسرح القديم يتوحد المتفرج مع الشخصيات وكأنه يمر بنفس تجاربها، أما المسرح الملحمى فهو يواجه الشخصيات ويدرسها.

٥- فى المسرح القديم المشاهد تؤدى إلى بعضها، أما فى الملحمى فكل مشهد وحدة مستقلة فى ذاته.

وقد كتب بريخت عدة مسرحيات تتطابق بشكل كبير مع نظريته هذه من أهمها، أوبرا البنسات الثلاثة، دائرة الطباشير القوقازية، ألام شجاعة وامرأة سيتزوان الطيبة.

مسرح القرن العشريـــــن

أولاً : نظرة عامـــــة:

جاء القرن العشرين والمسرح فى تطور وازدهار سواء فى جانبه التقنى أو جانبه الأدبى.. فعلى المستوى الأدبى كانت الثورة ضد الواقعية، كما رأينا فى أكثر من بلد العالم.

كما بدأت نظرية جديدة تطفوا فوق سطح الحياة المسرحية خاصة علاقة الإنسان بالمجتمع وبالحياة كما فى فلسفة الكاتب الايطالى بيرانديللو الذى تعرض فى مسرحياته لفكرة وهم الحياة وعجز الإنسان عن إدراك الحقيقة، وكما يقول بيرانديللو ليس هناك تواصل بين الإنسان والآخر، لأن الكلمات تفسر مايريد الإنسان أن يعرفه، ولا تفسر بمعناها الحقيقى.

وقد ظهرت فلسفة برانديللو هذه فى هنرى السادس، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، كما تهوى، والليلة نرتجل.

أما على المستوى التقنى.. فقد تطلبت الثورات الجديدة أساليب جديدة لتصميم المناظر والأداء التمثيلى ، وكان من أوائل المجددين اودلف ابيا والذى صدم التناقض بين المنظر ذى البعدين والممثل ذو الثلاث أبعاد، فلجأ إلى التصميمات البسيطة بحيث تحقق للمثل الجو العام للعمل لا الخلفية فقط، ساعد أبيا كثيراً فى تحقيق أفكاره التطور فى الكهرباء والاستخدام الدرامى للإضاءة، الأمر الذى أدى إلى تطوير الآلات ومعدات الإضاءة.

وفى انجلترا ظهر أيضاً جوردن كيريج، الذى اهتم بالمنظر المسرحى الذى وجه عناية المصممين إلى تصوير المناظر الواقعية المناسبة لأسلوب المسرح كوجه من وجه السعى إلى الدقة فى التصوير كما اقترن اسم كريج أيضاً بواقعية الأداء التمثيلى كأسلوب لم يكن معروفاً من قبل، والذى يتلخص فى البعد عن المغالاة فى الأداء، كما عمل على رفع مقاعد

المتفرجين من على جانبى خشبة المسرح، احتراماً للتمثيل ، حتى تكتمل نظرية الايهام، التى تفترض أن كل مايعرض داخل الإطار هو مجرد صورة أو لوحة لاتمس، الأمر الذى أدى إلى أن يكون البروسنيوم بمثابة الحائط الرابع والذى من خلاله يمكن المشاهد أن يتابع تطور الحديث دون أن يكون مشتركاً فيه خاصة بعد أن عزل الصالة نهائياً عن المسرح بإظلام الصالة أثناء العرض المسرحى.

وكما أدى التشدد فى الواقعية فى أدب المسرح إلى ظهور التعبيرية كثورة ضد الواقعية، كا ظهرت فى أعمال ستراندبرج، وأونيل فى أمريكا خاصة الامبراطور جونز، والقرد الكثيف الشعر.

كان هناك منهج تركيبى فى المنظر المسرحى يثور على واقعية أبيا وتريج فظهرت المستويات المختلفة، والأشكال الدالة التى تعكس للمشاهد الواقع الذى تعيشه أوروبا، وكان مير هولد المخرج الروسى فى بدايات القرن العشرين واحد من أهم المخرجين المجددين والذى وضع نظريته، عن الميكانيكية الحيوية، وكان مايرهولد يؤمن بأن محاولات خلق الحقيقة على المسرح مقضى عليها بالفشل، وبالتالى فإن جوهر المسرح هو أن يجتذب المتفرج كى يستخدم خياله..أما مهمة المخرج فى أن يعمل بوعى على إثارة مستدعيات جمهوره المعروفة وهم يعلمون انهم مدعوون للمشاركة. أن الجمهور قد جاء يرى مانريد له نحن أن يرى.

أما نظريته عن الميكانيكية الحيوية فملخصها: أن السلوك الإنسانى يمكن التعبير عنه بالحركات والإيماءات والخطوات أكثر مما يمكن التعبير عنه بالكلمات لذلك كان الممثل لديه أقرب إلى لاعب السيرك فى رشاقته ولياقته البدنية.

وايضا فى هذه الثورة المخرج الألمانى ماكس رينهاردت والذى يعتبر أول مخرج بالمفهوم الحديث، وإليه يرجع الفضل فى رجوع انتماء

العرض المسرحى للمخرج بدلاً من الممثل النجم أو المؤلف، وكان اهتمام رينهاردت بالمنظر المسرحى والمعدات التى تساعد على سرعة تغيير المناظر.. كان لكل هذا الفضل فى ظهور نجم مصمم الديكور والملابس.

كما اتسع دور التوظيف الدرامى للاضاءة فى تفسير الكثير من المسرحيات خاصة الجانب التعبيرى أو الرمزى.

تضمنت ثورةرينهاردت أيضاً الثورة على المسرح ذاته كمكان للعرض فانتقل بعروضه إلى ملاعب الكرة، والسيرك، وصالات الرقص أو أى مكان يمكن أن يجد فيه إمكانية تقديم عرضاً مسرحياً، وقد تحول رينهاردت لينشر أفكاره ويطبقها فى بلدان عديدة حتى استقر به المقام فى أمريكا حيث حل بها عام ١٩٤٣.

ومع بعد رينهاردت أسماء عديدة فى عالم الإخراج فى تاريخ المسرح، كل أضاف شئ ففى انجلترا تيرون جوثيرى، وبيتر بروك الذى تخصص فى العروض الجماعية الكبيرة، بيتر أو ستينوف، وفى فرنسا جان لوى باروت، جاك كوبون وجاستون باتى وفى ألمانيا بيسكاتوروا الذى كان همزة الوصل مابين ررينهاردت والمسرح الملحمى.

وفى أمريكا كان ألياً كازان وإليه الفضل فى تقديم أعمال أرثر ميللر وتينسى وليامز، قامت الحرب العالمية الثانية وكان تأثيرها واضحاً على المسرح فى كل مكان من العالم، وتعرض العالم لازمة اقتصادية ظهرت بشكل واضح فى عام ١٩٣٩ أثرت على كل شئ حتى المسرح، وتشتت العباقرة والمثقفين، واختلفت كثير من الموازين، الأمر الذى دعى إلى البحث عن شكل جديد وفكر جديد يتناسب مع هذه الفترة الهامة من الفترات السياسية والاجتماعية التى يمر بها لعاملن وهكذا كان داقع المسرح إلى البحث عن اتجاهات جديدة معظمها على يد بير شولد بيرخت والتى اعتمدت على التغريب الذى بدأه بيسكاتور وأكمله بيرخت والذى يعتمد فى منهجه

إلى كسر الإيهام فى المسرح ويحطم كل الأساليب التى من شأنها إغراق المشاهد والعمل على اندماجه العاطفى مع المسرحية المعروضة، حتى يستطيع أن يناقش ويحكم عقله فيما يعرض أمامه على خشبة المسرح ويتعامل معه بموضوعية وعقلانية.

كما فى (انظر للخف فى غضب) والتى كتبها بعد الحرب العالمية الثانية. كما ظهر الكاتب الشاعر ت.س البوت والذى حاول إحياء المسرح الشعرى وقد تأثر كثير من الكتاب المسرحيين فى انجلترا ببيرخت وظهرت عدة مسرحيات تعتمد فى بناء الحبكة على اسلوب بيرخت مثل رجل لكل العصور لجون أردن، وكل أعمال جون لتيل وود.

أما فى أمريكا فقد كان للمسارح التجريبية الجديدة الدور الظاهرى فى الحركة المسرحية الجديدة التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية ومنها المسرح التسجيلى الذى اعتمد على أعمال بيرخت وبيتر فايس، والمسرح الحى الذى حاول منشأه تجاوز مرحلة بيرخت وبيتر فايس فتأسست فرقة المسرح الحى فى اكتوبر عام ١٩٦٣ وقدمت عدد من العروض من تأليف جان جنيه، وقد أسسها كل من جوليان بيك (المخرج) وزوجته جوديت ماليتا الممثلة الأمريكية.

صادفت فرقة المسرح الحى العديد من المشاكل منها عدم وجود دار عرض أو ميزانية أو وجود سند من الحكومة، لذلك نبذت الفرقة فكرة دور العرض المسرحى، وأبرزت فكرة الديكور المسرحى والملابس والمكياج وابتدعوا عروضاً جديدة لا تعتمد على النصوص، وإنما تعتمد على تداخل وتعقيد العملية المسرحية ذاتها، وتناقضها مع كل ماهو تقليدى، والإيحاء بكل الأزمات التى يموج بها العالم المعاصر، وبمعنى آخر تعبر عن نفسية الإنسان الذى يعيش فى مجتمع مركب وعالم يسوده الحرب والموت وتتحكم فيه قوى لا سبيل إلى مصارعتها إلا من خلال الوعى بما فيها من تعقيد.

أما فرنسا فقد كانت أعمال التجريبيين التى خضعت للفكر الفلسفة هى السائدة خاصة أعمال سارتر الوجودية واتباعه، وأعمال العبث أو مسرح اللامعقول.

وتعتبر ظاهرتى مسرح العبث ومسرح القسوة أهم الظواهر المسرحية التى رسمت روح القلق السائد فى العصر الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية.

بدأت هاتان الظاهرتان بداية أدبية ترسم حالة الفعل أكثر من رسمها حركة الجسد، وكان لها تأثير كبير على المسرح الأوربى.

وقد ظهر مسرح العبث فى فرنسا منذ نهاية القرن التاسع عشر وقد بنى على افتراض أن حياة الإنسان وأهدافه هى أشياء غير معقولة وأن اللغة ليست كافية كوسيلة للتواصل، وملجأ الإنسان الوحيد هو الضحك والسخرية وقد انتشرت هذه المدرسة بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة مع مطلع الستينات، ومن أشهر كتابها يونسكو والذى قدم أهم أعماله فى مسرحيات من فصل واحد وهى المغنية الصلعاء- والدرس، والكراسى.

أما مسرح القسوة فقد ارتبط بأعمال انتوين ارتو، المبكرة والتى ارتبطت بالسيريالية التى ظهرت مع بدايات هذا القرن وقد وضع أرتو مبدأه عن المسرح فى كتابه المسرح وقرينه، المطبوع عام ١٩٣٨، وقال فيه أن المسرح هو عامل مساعد يحرر الإنسان من التوتر والقلق وقوة الضغط وقد مات أرتو بالجنون، لكن أعماله أثرت على أوربا وأمريكا وظهر مسرح القسوة والذى أسسه أرتو.

وتبلورت نظرية مسرح القسوة فى انجلترا فى السبعينات وكان على رأس هذه المدرسة المخرج المسرحى بيتر بروك.

وهكذا نأتى لختام رحلتنا مع تاريخ المسرح لنصل إلى واقعنا اليوم

حيث تعتبر الظاهرة المسرحية واحدة من أهم الظواهر الفنية التى تعمل على التعبير عن إنسان اليوم، الإنسان العالمى فى مشاكله وهمومه المحلى فى أزماته الخاصة، لذلك نجد العالم اليوم من حولنا يستخدم المسرح بوصفه احد وسائل كشف الحقيقة كما ينادى بذلك مسرح الحقيقة الذى يستلهم مادته أساساً من الصحف الحية. ويتعامل مع مواد من التاريخ الحديث والأحداث المعاصرة كمقتل الرئيس كنيدى أو حرب فيتنام اعتماداً على مصادرها الرسمية والوثائق الرسمية.

وهذا الأسلوب الذى يأتى ليرفض البناء قد يسئ للحقيقة ويشوهها والتى اصبحت هن المسرحيون فى أعمالهم وتجاوبهم.

وانطلق التجريب فى المسرح الحديث بحثاً عن الحقيقة وعن هموم الإنسان المعاصر واتخذ التجريب أشكالاً عدة .. بداية من المعامل المسرحية نهاية بمسارح أمريكا الاستعراضية فى برودواى.

وانتشر المسرح وفنونه بين الهواة فى المدارس والجامعات والأندية والنقابات والجمعيات الخاصة.

وانتشر المسرح..وانتشر الفنانون المسرحيون ولكن هل هذا نهاية؟ اعتقد أن المسرح سوف يستمر ليلحق به العديد من المتغيرات سواء اضافة أو إبداع لأشياء جديدة لانعرفها، سوف يستمر طالما هناك حياة.

وطالما هناك إنسان يعانى ويصارع من أجل بقائه فالمسرح هوا لشكل القادر على التعبير عن هذا الإنسان وعن صراعاته.

انه فن الإنسان.. الإنسان فى كل مكان وزمان.

فى هذه الرحلة التاريخية من تاريخ البشرية منذ أن وجد الإنسان على الأرض إلى القرن العاشر الميلادى وبداية العصور الوسطى وانقشاع الظلمة عن أوربا الغربية، والتى كانت الشرارة التى استمرت بعد ذلك فأهدت أوربا عصر النهضة ثم العصر الحديث بما فيه من منجزات حضارية هامة لفن المسرح. فى هذه الرحلة وأثنائها أين كان المسرح العربى عامة وأين كان المسرح الإسلامى خاصة؟ وبمعنى آخر هل عرف العرب المسرح؟ وماهو الدور الذى لعبته العقائد الدينية بالنسبة للعرب قبل الإسلام وماهو دورها بالنسبة لمعرفة العرب بفن المسرح، إن وجد ولماذا لم تساعد تلك العقائد على نشأة المسرح العربى؟ والإسلام الدين الحنيف خاتم الأديان هل حقاً منع فن المسرح؟ وهل يحرم الإسلام المسرح والتمثيل ولماذا شذ العرب عن باقى البشر فى عدم ارتباط الديانات لديهم بفن المسرح؟

تعرضت عدم معرفة العرب لفن المسرح سواء فى عصور الجاهلية أو بعدها لكثير من الدراسة والنقاش والبحث فهى ظاهرة حضارية فعلاً تستوجب النقاش فالعرب بموقعهم الاستراتيجى الذى يتوسط العالم "بغربه" و"شرقه" لابد وأن يكونوا قد احتكوا بثقافات هذه البلاد بدليل انتقال العديد من المظاهر الحضارية من مصنوعات وأقمشة عبر القوافل التجارية التى كانت تخرج من شبه الجزيرة إلى الأقطار المجاورة لها وتعود إليها. فلماذا لم يلتفت نظر هؤلاء التجار إلى المسرح كلها أسئلة كثيرة مثار نقاش ودراسة وبحث ومازالت للآن، كأنها قضية مصيرية أو اتهام للعرب، ونسى أصحاب هذه التساؤلات المقولة الحضارية التى مؤداها أن انعدام فن فى أمة لايعنى قصورا فى هذه الأمة بقدر مايعنى أن هذه الأمة ليست فى حاجة إلى هذا الفن. فالفن حاجة ولم يوجد فن من الفنون فى مجتمع من المجتمعات إلا أن

كان ذلك نابعاً من حاجتها إليه، فالفن عامة يبدأ نفعياً ثم ينقلب جمالياً وهذا ينطبق على كافة الفنون ومنها المسرح، ولنأخذ مثالاً بسيطاً على ذلك فاليونان القديمة عرفت المسرح من خلال الطقوس والشعائر الدينية، ولايفوتنا أن هذه الطقوس تمثل الوسيلة التى عن طريقها يتقرب الفرد للآلهة لحصوله على منافع يطلبها أو حماية يريدها، فالطقوس بدأت نفعية وانتهت جمالية بفن المسرح مارة بتطورها من طقوس فردية إلى طقوس جماعية فى الأعياد والمناسبات الدينية. وهكذا فالفن حاجة والمجتمعات التى لا حاجة لها-لفن المسرح-بوصفه حاجة لتفسير عقيدة أو لشرح مبدأ إنسانى (كعرض جمالى) ولإرساخ مبدأ دينى- فإنها لاتشعر بفقدانه بين فنونها وعلى ذلك فانعدامه لايمثل قصوراً فيها ولكن ماهى العوامل التى أدت إلى عدم حاجة المجتمع العربى إلى فن المسرح فى حين أن هذا المجتمع قد خلق الشعر الغنائى؟

قررنا فيما سبق ارتباط المسرح بالشعائر الدينية وأن المجتمعات التى تمارس بها الشعائر الدينية فى حاجة أيضاً إلى مادة اسطورية كاملة متكاملة مرتبطة بآلهة هذا المجتمع لكى تلقى الأضواء على الشعائر وفوائدها وعظم الآلهة، كما تنمى فكرة البطل لدى هذا المجتمع والتى تعتبر من أهم أفكار المسرح إذ أن المسرح يرتكز فى نشأته على شعائر دينية يساندها تراث اسطورى يعمق من مفهوم الشعيرة الدينية، فأين المجتمع العربى قبل الإسلام من هذا؟

لم يعرف المجتمع العربى قبل الإسلام وحدة عقائدية مجتمعه، وإنما نجد أن العرب فى هذه الفترة كانت تتقاذفهم مجموعات شتى من الأديان والعقائد يمكن تصنيفها إلى خمس وحدات هامة "اليهودية-المسيحية-المجوسية- الوثنية- الحنيفية". ولم تخلف هذه الديانات والعقائد آثاراً دينية واضحة ونتيجة لاختلاط العقائد والأديان اختلطت الرؤى حول الله والخير

والشر وبذلك لم تتم شعيرة ذات بال يمكن أن يلتف حولها العربى ويؤدى طقوسها بشكل منظم يمكن أن ينسلخ عنه فن التمثيل.. وإنما كانت هذه الرؤيا تعيش فى وجدان العربى معيشة فردية دون أن يكون لها سند عقائدى مايحفظ لهذه الرؤية شيئاً من الوضوح أما ما وجد من شعائر فقد كان بسيطاً مثل شعيرة الطواف حول البيت الحرام، أو حول صنم من الأصنام وكانت تؤدى بشكل فردى أو جماعى دون قيادة كاهن أو زعيم إنما كانت القبائل تكتفى بادائها فى مواسم معينة، أو فى غير مواسمها وهكذا لم يكن للعرب الطقوس والشعائر التى يمكن أن ينشأ عنها فن التمثيل.

أما الجانب الأسطورى الذى يعمق فهم الشعيرة الدينية فإن العرب وإن كانوا قد عرفوا القصة إلا أن خبرتهم فى تكوين الاسطورة كانت قاصرة فإن ماعرفوه من الأساطير لم يمثل وحدة فكرية. لم تكن كلاً متكاملاً يستطيع أن يفسر الكون أو ظاهرة من الظواهر الطبيعية إنما أشياء أشبه بالحكايات الخرافية، حتى الأساطير التى عرفوها منا لمجتمعات التى كانوا يتعاملون معها كاليهود والمسيحيين والمجوس فإنها أساطير لم تنبع من عالمهم ولم يعيشوها، أو يعيشوا طقوسها وبذلك فلم تكن مقنعة لهم وبذا لم تساعد على أن تكون بذرة لخلق علم مسرحى، حتى الوثنية العربية بأصنامها وآلهتها لم تستطع أن تساهم فى خلق أسطورى متكامل لأنها جميعاً لاتحويها إطار فكرى واحد، بل كل منها يحوى فكرة واحدة وينعدم وجودها كذلك من التفسير الكونى الواضح بعكس آلهة اليونان.

قصارى القول فإن العرب أيام الجاهلية كانوا فى حالة ضياع فكرى وصراع وجدانى أساسه البحث عن النفس وقد اتجهوا فى صراعهم هذا وجهتين وجهة قومية تتمثل فى الصراع مع الدولة المحيطة بهم، ووجهة فكرية، وقد استنفذ اتجاه الأمة نحو الوجهة القومية جزاءاً كبيراً من طاقتها وشغلها هذا مع العوامل السابقة عن إنماء شعيرة دينية أو خلق أسطوى

ترضى به نزعة دينية أو خيالية فى عالم كان فى صراعه مع الواقع شديداً وعنيفاً ذلك الواقع الذى لم يعرف الاستقرار مثل باقى المجتمعات الأخرى ممن ظهر عندهم المسرح وراج لأن صلة المسرح بالحياة المستقرة (الريفية) قوية وثيقة وحيث لم يسقر البدوى لم تستقر المهارات التجسمية فى وثنية ولم يوجد عنده مسرح ويؤيد هذا الراى توفيق الحكيم فى مقدمته لمسرحية الملك أوديب فيقول لم يكن لدى العرب مسرحاً لأنهم كانوا بدواً رحالاً لايستقرون فى مكان، وطنهم متنقل على ظهور القوافل يجرى هنا وهناك خلف قطرة ماء، وطن مهتز فوق الإبل، كل شئ فيه يباعد بينه وبين المسرح، لأن المسرح يتطلب أول مايتطلب الاستقرار.

وجاء الإسلام الحينف ليوحد العقيدة ليس فى الجزيرة وحسب بل فى العالم من حولها، جاء الإسلام ومعه تصوراً كاملاً متكامل للوجود والكون والله والإنسان، وحدد العلاقة بين البشر وبين الإنسان والإله . فالله فى نظر الإسلام هو خالق كل شئ هو القادر ومن خلقه الإنسان الذى أوقفه أمام نفسه وأمام مسئولياته إزاء الكون وإزاء الله نفسه، وقد أدى هذا إلى اقتناع الإنسان ورضاه بأحكام الله وبذلك لم يكن بحاجة إلى شعائر فليس لأحد أن ينتظر أن تمطر السماء ذهبا وفضه، فعلى الجميع أن يعملوا فهناك نظام ولن يغيره دعوة عابد ولا صلاة طالب حاجة فالدين يأمر الإنسان بالعمل والتقوى وهما المحك الأول لتقييم الإنسان وللتقرب من الله، لا الخوارق من الأعمال ولا البطولات.

جاء الإسلام إذن فصفى الإنسان من عناصر البطولة الخارقة الأسطورية، وكان هذا كفيلاً لإيقاف أى خلق لأى أساطير تعتمد على البطل الخارق فالإنسان مهما بلغت منزلته فى نظر الإسلام هو بشر، جاء الإسلام وحدد للانسان دوره من خلال التصور المتكامل الذى صاغه للكون وكانت هذه التصورات فى حد ذاتها مفاهيم تمنع وقوع أى صراع درامى وهو عنصر أساسى لظهور المسرح.

ولكن أحمد أمين له رأى آخر فى غياب المسرح الإسلامى ويرده لأسباب دينية فيقول" أن الدين الإسلامى يمنع التصوير وبالتالى يمنع التمثيل" ويأتى العقاد برأى ثالث فى هذه الناحية يربطه بالأسباب الاجتماعية فيقول "إن العرب مجتمع لم تتعدد فيه أدوار الحياة الاجتماعية ولما كان التمثيل يقوم من الناحية الاجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسرة كلما تعددت العلاقات وتنوعت المطامع والنزعات فلا يعقل أن ينشأ فن التمثيل أو يظهر أدب للمسرح فيها، وهناك من يرجع عدم معرفة العرب للمسرح لأسباب حضارية وتغيرهم لها بأن العرب لم يعرفوا المسرح اليونانى القديم والسبب فى ذلك أن الأدب اليونانى كان قد اختفى حين كان العرب يقومون بترجمة الثقافة اليونانية لأن المسيحية فى ذلك الوقت كانت تحظر المسرح وفنونه لأنها تراه مغرقاً فى الوثنية وقد أدى ذلك إلى اختلاط مفهوم لفظى تراجيديا وكوميديا عند ابن سينا فترجمها على أنهما المدح والهجاء، ولو كان الإسلام قد وجد هذا الأدب لترجم فى الحال فمن غير المعقول أن يحرم الإسلام ترجمة مسرحيات وثنية يخلق فيها كاتبوها شخصيات على نحو مايخلق الفنانون تماثيل تشبه الأصنام ثم يسمح للمترجمين أن يترجموا كثيراً من الآثار التى أنتجها وثنيون، فضلاً عن كونها هى ذاتها آثاراً (وثنية) ألم يسمح الإسلام بترجمة (كليلة ودمنة) والشاهنامة للفردوسى.. فما يضير الإسلام فى هذا أو الأصل الفنى والفلسفى لعملية الإبداع وكما حدده أرسطو هو المحاكاة وليس الخلق من عدم والمحاكاة هى محاكاة الطبيعية المخلوقة من قبل الإله وعلى ذلك فلايمكن أن يكون الإسلام قد رأى فى تصوير الشخصيات التمثيلية تحدياً لقدرة الله ومشاركة له فى قدرته على الخلق.

إذاً فعدم معرفة العرب بهذا الفن أولاً لعدم توافر النصوص، التى اخفتها الكنيسية ثانية لتحريم التمثيل ذاته حين فتح العرب الأمصار- السبب الأكثر إقناعاً فى عدم وجود مسرح إسلامى أو ترجمات عربية لمسرحيات

غربية فالعرب لم يروا النصوص ولم يشاهدوا التمثيل، وهذا لتفسير فى رأى اقرب إلى الحقيقة من تفسير آخر يرجع عدم وجود ترجمات عربية لأدب المسرح للنعرة العربية فإن العرب كغزاة منتصرين يغزوا بما لديهم

لايقلدوا بل يأخذوا من الدول المنهزمة ما ينقصهم من الأشياء – أما الأشياء المشتركة التى لديهم فإنهم يعتزون بما لديهم منها والمسرح شعر والشعر ديوان العرب وفخرهم إذا فهم ليسوا فى حاجة إلى شعر غيرهم لأن الشعر الجاهلى كان ومايزال هو المثل الأعلى فى نظرهم المثل الذى كان رجال الفن والأدب والشعر يدورون فى إطاره.

لقد فات القائلون بذلك أن العرب نقلوا أفلاطون ونقلوا العلوم الكثيرة، والتى كانت تكتب جميعها فى ذالك الوقت شعراً .. ثم أن الشعر الدرامى غير الشعر الغنائى ومايدحض هذا التفسير أن العرب لو شاهدوا التمثيل فأغلب الظن كانوا قد تذوقوا الجمال الذى فيه ولأسرعوا بنقله لما فيه من روعة أدبية وجمال فنى.

ولكن ومع كل التفسيرات التى تؤدى عدم عرفة العرب بالمسرح سواء قبل أو بعد الإسلام نجد هناك من ينصف العرب وينفى عنهم هذا الاتهام بدعوى أن العرب وإن لم يكونوا قد تركوا آثاراً لفن المسرح فلأنهم قد عرفوا فنوناً لو تطورت لوصلت إلى لفن المسرح فالعرب كما يقول جورجى زيدان نظموا على شبه إلياذة هوميروس شاهنامة الفردوسى مايقص الكثير من أخبار حروبها المشهورة، كما أن هناك أيضاً فن القصاص الذى كان يجلس وحوله مستمعون ومحاورون يتجاوبون ويتبادلون الحوار معه، فهو هنا ممثل فرد يحكى لسانه وتعبيرات وجهة وهو يمثل القصة بأبطالها أما المسرح (أو مكان العرض) فكان بشكله البدائى، رواق المسجد أو عين الدار أو سوق البلدة والمشاهدون هم الجمهور الذى يتجمع أمامه أو حوله وكلها عناصر تكمل العرض المسرحى.

وهناك أيضاً، الحكواتى، وإن كان لايختلف كثيراً عن القصاص وإن كان يستعين فى تمثيل أنماطه المختلفة باستعمال منديل وعصا.. كما كان يستعين بزميل أو زميلين ليساعدانه فى تصوير الشخصيات.. وقد بلغوا خمس شخصيات فى نهاية العصور الوسطى العربية وقد انتشر مسرح الحكواتى فى كثير من الدول العربية.

وهناك أيضا ارهاصات شعائرية تتخذ شكل العرض المسرحى مثل مايتم عند الشيعة عند الاحتفال (بيوم عاشوراء) وهو يوم مقتل الحسين بن على، ويتم فى هذا اليوم إعادة قصة مقتل الحسين بالأداء الحركى تبدأ منذ خروجه من المدينة حتى مقتله فى كربلاء، ويقوم أحد رجال الشيعة بأدائها مع تجسيده للمعاناة التى كان الحسين يعانيها وكان يتم عرض هذه القصة فى ساحة رحبة تنصب فيها الخيام ليتجمع الناس فيها.

ولكن هذه الشعيرة ظلت منحصرة داخل إطار طائفة الشيعة لم تنتشر منها لأن الميزان الإسلامى الصارم لم يقبل فى إطاره العام هذه الشعيرة بحجة أنها دخيلة عليه، ومع اختلاف وجهات النظر هل الإسلام حقاً يقف أمام نشأة الفن وفن المسرح خاصة؟ الإسلام الذى ترجم العلوم، الإسلام الذى قاد الأمة العربية من ظلمات الجهل إلى نور العلم والمعرفة الذى استحدث من أوربا نهضتها هل يمنع الإسلام فعلاً الفن وهل التعاليم الدينية الإسلامية لا تساعد على الخلق الفنى ولا تساعد على خلق روح التراجيديا والصراع الدرامى الذى يرتكز عليه فن المسرح؟

فى كتابة منهج الفن الإسلامى يتعرض الأستاذ محمد قطب لكيفية استفادة العرب من القرآن والإسلام فى إنتاجهم الفنى وهو ينفى وجود مثل هذه الاستفادة فيما يوجد من فن بعيد تماماً عن ماهية الفن الإسلامى، فالفن الإسلامى كما يراه ليس هو بالضرورة الفن الذى يتحدث عن الإسلام، ليس هو الوعظ والإرشاد والحث على إتباع الفضائل، ليس حقائق العقيدة المجرد.

مبلورة فى صورة فلسفية، فليس هذا أو ذاك فناً على الاطلاق إنما الفن الإسلامى هو الذى يرسم صورة الموجود من زاوية التصور الإسلامى لهذا الوجود هو التعبير الجمال عن الكون، والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان حقاً لقد صاغ الإسلام تصوراً متكاملاً للكون والحياة تصوراً جميلاً مقنعاً وقد خص منه الإنسان بجانب كبير ويبدأ هذا التصور من الحقيقة الإلهية التى يصدر عنها الوجود كله حقيقة لامجال فيها للجدل أو الشك حقيقة مسلم بها فالله هو الخالق المدبر القادر المهيمن الذى خلق كل شئ هو واحد مفرد أحد إليه ترجع الأمر وصورة بسيطة لا تعقيد فيها ولا غموض.

والإنسان خليفة الله فى الأرض فلا مجال للصراع إذن بين مشيئة الله وإرادة الانسان.. ولكن لم يقطع الإسلام الأمل فى وجود صراع ولكنه صراع أرضى صراع داخل الإنسان وبين الإنسان، صراع فى حدود طاعة الله وتصور الإسلام للكون والحياة ولكن كيف يتأتى هذا الصراع؟ الإنسان فى تصور الإسلام قبضة من طين ونفحة روح، الإنسان مزيج من الضرورة القاهرة والإشراقة الطليقة من القيود وحين ينفصل لو أمكنه ذلك يخرج عن كيانه الأصيل فلا يصبح هو الإنسان.

حين ينساق الإنسان وراء ضروراته وراء متاع الدنيا وشهواتها وغرائزه التى لاتشبع ولا تهدأ حين ينصرف بإدراكه إلى ماتدركه حواسه متناسيا الروحانيات، يخرج عن ازدواجه ولا يعود إنساناً وإنما يرتكس إلى عالم الحيوان حيث الإشباع الغريزى هو الهدف، وبالعكس عندما يطلق الإنسان الدنيا ومتاعه ويصرف النظرة عن ضروراتها حين يهمل كيانه المادى ويترهبن ويغض البصر عما تدركه حواسه ليعيش وراء عالم المحسوسات فى روحانيات رهبانية، يخرج أيضاً عن طبيعته ويحاول أن يكون كائناً أفضل من وجهة نظره عن الإنسان، متناسياً أن الإنسان الفاضل هو الإنسان المعتدل.

وبين هذين النقيضين يتأتى الصراع فالإنسان مخلوق موهوب ذو مقدرة وذو نشاط فعال ولكن فى نفسه نقطة ضعف دائمة هى حبه للشهوات.. انقياده لمغريات الحياة وأن خضع لها تربكه فيبيع نفسه لها فتستعبده وتزله وتقوده إلى خطاياه... وأحياناً يقدر عليها وعلى نفسه ويمتنع عن الشهوات، وعندئذ يكون قريباً من الله، وبين انسياق الإنسان لرغباته وجريه خلف الدنيا والماديات، ومحاولته للتقرب إلى الله وطاعته والدعوة للمعروف والنهى عن المنكر يتولد الصراع.

من هذا التصور المتوازن للإنسان يمكن أن ينبثق فن إنسانى فن رفيع فن يشمل حياة الإنسان كلها باطنها وظاهرها ويشملها فى عالم الضرورة القاهرة وعالم الأشواق المرفوضة فى عالم الواقع وعالم "المثال" ويكون أكبر فن شهده الإنسان، فن اسلامى يعرض لنا حياة البشرية من جميع جوانبها علاقة البشر بعضهم ببعض، وعلاقة البشر بالله على أساس أن الإنسان خليفة الله فى الأرض لا إلاها ولا راغباً فى أن يكون إلاهاً،. إنما مخلوق يصارع فى مجال الصراع الأكبر وهو الصراع بين الشيطان والإنسان، صراع القوى وصراع القيم وصراع الأشياء، وكل لون من ألوان هذا الصراع يمكن أن يستغرق فناً بأكمله، أن التعبير عن هذا الصراع هو فى الحقيقة تعبير عن واقع البشرية بكل خيوطه المتشابكة ونسيجه المتباين الألوان ومن ثم ينبغى أن يعرض من خلال نفوس بشرية لا من خلال "أفكار" أو مذاهب.

هذه أهم عناصر الفن الإسلامى وطبيعته التى يجب أن يكون عليها فناً يصور ويشرح ويفسر العقيدة من خلال النفوس البشرية ذاتها المليئة بجوانب من الصراع والتى تخلق البطل الذى يستطيع أن يغض البصر عن اغراءات الحياة، ويتناول منها مايحتاجه فقط ويهذب نزواته وغرائزه ويروض الجانب الحيوانى فيه، ويتقرب من الله بطاعته ورضاه عن أحكامه،

ويدعو للمعروف والخير وينهى عن المنكر، ولكن بالقدر الذى لاينسيه بشريته، هذا هو الإسلام، دين شامل متكامل ، دين يعطى لمن يفهمه ويستوعب المقدرة على الإبداع السليم ومع هذه المرونة والشمولية الرائعة فهل استطاع فنانونا وأدباؤنا أن يصلوا فى محاولتهم لإيجاد هذا الفن والإمساك بخيوطه قبل الإجابة على هذا التساؤل نعود إلى ماقاله محمد قطب موافقا فيه أرسطو حين قال أن الفن محاكاة لما يجب أن يكون فى الواقع، وعليه فلو تمثل المجتمع تقاليد الدين الإسلامى لو أصبح المجتمع إسلامياً، لكان فنه إسلامياً.

وهكذا طاقت بنا الأوراق برحلتها نحو فن المسرح، ونشأته كتراث إنسانى عالمى، ومع كل فالرحلة لم تنتهى بالوصول إلى نهايات الأوراق، فما زال لها بقية، طالماً هناك إنسان يعيش ويسعى للتعبير عن أحلامه، وقضاياه وهمومه، عن طريق الفن والإبداع، عن طريق المسرح .

د/ كمال الدين حسين

المعادى .. ٢٠٠٧

المراجـــع

١- **إبراهيم مدكور :** معجم العلوم الاجتماعية (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥).

٢- **جيروم ستولينتر:** النقد الفنى -ت: فؤادزكريا (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١).

٣- **محمد غنيمى هلال:** النقد الأدبى الحديث (القاهرة، دار نهضة مصر ، ١٩٧٧).

٤- **نهاد صليحة:** المسرح بين الفن والفكر (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١).

٥- **أحمد أبو زيد:** ماقبل المسرح - مقالة (الكويت، سلسلة عالم الفكر).

٦- **أرنولد هاوزر:** الفن والمجتمع عبر التاريخ - ت: فؤاد زكريا (بيروت- الدراسات العربية، ١٩٨١).

٧- **سكوون نشينى:** تاريخ المسرح فى ثلاثية آلالات ستة - درينى خشبة (القاهرة، وزارة الثقافة، ،بدون).

٨- **سعد الخادم:** الفن الشعبى والمعتقدات السحرية: (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، بدون).

٩- **عبد المحسن الخشاب:** التياترو القديم (القاهرة ، مطبعة أحمد مخيمر، ١٩٧١).

١٠- **إبراهيم حمادة:** كتاب أرسطو فن الشعر ٠القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، بدون).

١١- **لويس عوض:** فن الشعر هوراس (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠).

١٢- **أوديت أصلان:** فن المسرح ج١ ت:سامية أسعد (الأنجلو المصرية، ١٩٧٠).

١٣- **عبدالرحمن صدقى:** المسرح فن العصور الوسطى (القاهرة، الهيئة علامة للكتاب، ١٩٦٩).

١٤- **جان فرايين:** المسرح الدينى ف العصور الوسطى-ت: محمد القصاص (القاهرة، وزارة الثقافة -بدون).

١٥- **أحمد شمس الدين الحماحمى:** العرب وفن المسرح.

١٦- **محمد كمال الدين:** العرب والمسرح.

١٧- **مصطفى عمر :** (الاتجاهات الفكرية فى الأدب المسرحى (القاهرة، دار المعارف).

١٨- **محمد قطب:** منهج الفن الإسلامى ،(القاهرة، دار الشروق).